

*Performance autoral e problematização da escrita
em El escritor y el otro de Carlos Liscano*

Selomar Claudio Borges

Selomar Claudio Borges

***PERFORMANCE* AUTORAL E PROBLEMATIZAÇÃO DA
ESCRITA EM *EL ESCRITOR Y EL OTRO* DE
CARLOS LISCANO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina em cumprimento a requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura, área de concentração Teoria Literária, linha de pesquisa Textualidades Contemporâneas, sob a orientação da Prof^a Dr^a Líliana Rosa Reales.

Florianópolis
2012

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

B732p Borges, Selomar Claudio
Performance autoral e problematização da escrita em El
escritor y el otro de Carlos Liscano [dissertação] / Selomar
Claudio Borges ; orientadora, Lílíana Rosa Reales. -
Florianópolis, SC, 2012.
176 p.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura uruguaia. 2. Autoria. 3. Autobiografia. 4.
Escrita. 5. Ficção. I. Reales, Lílíana Rosa. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. III. Título.

CDU 82

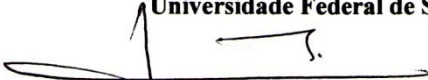
**“Performance autoral e problematização da escrita
em El escritor y el outro de Carlos Liscano”.**

Selomar Cláudio Borges

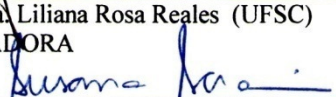
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

**Na sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.**

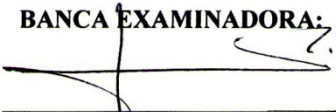


Prof. Dra. Liliانا Rosa Reales (UFSC)
ORIENTADORA

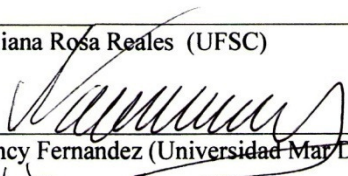


Prof. Dra. Susana Célia Leandro Scramim
COORDENADORA DO CURSO

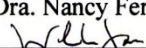
BANCA EXAMINADORA:



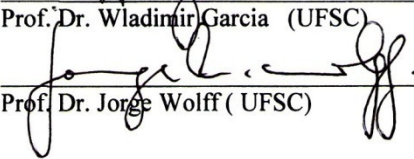
Prof. Dra. Liliانا Rosa Reales (UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dra. Nancy Fernandez (Universidad Mar Del Plata)



Prof. Dr. Wladimir Garcia (UFSC)



Prof. Dr. Jorge Wolff (UFSC)

a Kaleo Tonelli Borges

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos a Liliana Reales pela orientação e apoio necessários à realização deste trabalho e de tantos outros, e por ser exemplo de ética profissional e entrega intelectual.

Igualmente, agradeço aos professores Wladimir Garcia e Jorge Wolff suas importantes observações durante meu exame de qualificação, e a Nancy Fernández por sua fundamental exposição na banca de defesa. Também, aos colegas do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos da UFSC, agradeço as trocas e diálogos.

Agradeço a Maíra Tonelli e à sua família, pelo carinho e apoio incondicionais. E à minha família, a quem devo muito do que sou.

E, agradeço imensamente, a Carlos Liscano, por receber-me em Montevideú, pelas informações via e-mail, pela cordialidade nas entrevistas, por escrever.

RESUMO

Este trabalho pretende abordar alguns aspectos da relação escritor-escrita e do contato entre factualidade e ficção na literatura, questões discutidas e *ficcionalizadas* nos livros do escritor uruguaio Carlos Liscano. Particularmente, seu livro *El escritor y el otro* é o principal objeto de estudos desta análise, por remeter a encontros de possíveis vivências do homem de carne e osso e sua posta em escrita, bem como da profunda discussão dos jogos da criação ficcional. Infere-se, também, que a literatura de Carlos Liscano se constrói com narradores e personagens discutindo o seu próprio papel, de escritores e autores que lançam o *olhar* e a *escuta* para si mesmos, e que põem em xeque seus poderes demiúrgicos. Seus textos se contrapõem ao abuso na crença em uma verdade irrefutável que aposta em um binarismo radical e que outorga ao escritor um protagonismo centralizador, homogeneizador e logocêntrico. Pelo contrário, na sua *ceno-grafia* desnuda-se o autor sem assertivas, dúvida, dividido. Além disso, gradualmente sua narrativa declara o desinteresse de inventar um nome para o *eu* que conta, o que contribui para a ambiguidade da voz que discursa no texto. Contudo, parte-se da ideia, neste trabalho, de que os relatos presentes em *El escritor y el otro* não se limitam a uma literatura denominada testemunhal, nem sequer autobiográfica. Senão, projeta-se uma escrita que assume a indecidibilidade de gênero, num texto que reinventa uma vida na escrita, *biografematicamente*, à medida que a realidade e a ficção se enleiam, e a noção de autoria se transforma. Sua narrativa é ampla nas possibilidades de exploração, geradora de ambivalências e ambiguidades enquanto limítrofe narração da vida do sujeito, e problematizadora enquanto narração da vida do sujeito de escrita. Em vista disso, o presente texto crítico quer demonstrar como a narrativa do escritor uruguaio tem presente a preocupação de *performar* uma intrincada relação da escrita de vida com a vida do escritor, a ponto de ser possível observar um apagamento entre uma e outra. Opera-se, com isso, um insinuado projeto de escrita a partir de *biografemas* barthesianos, com um texto que também se mostra e se discute como estrutura testamentária derridiana, em função do outro. Igualmente, esboça a *performance* de um autor e sua imagem especular demaniana, como forma de remedar a vida daquele que escreve e da mesma estrutura especular do próprio texto que este elabora.

Palavras-chave: Autoria; Autobiografia; Biografema; Escritura; Ficção.

RESUMEN

Este trabajo pretende abordar algunos aspectos de la relación escritor-escritura y del contacto entre facticidad y ficción en la literatura, cuestiones discutidas y *ficcionalizadas* en los libros del escritor uruguayo Carlos Liscano. Particularmente, su libro *El escritor y el otro* es el principal objeto de estudios de este análisis, por remitir a encuentros de posibles vivencias del hombre de carne y hueso y su puesta en escritura, además de la profunda discusión de los juegos de la creación ficcional. Se infiere, también, que la literatura de Carlos Liscano se construye con narradores y personajes discutiendo su propio papel, de escritores y autores que lanzan la *mirada* y la *escucha* hacia sí mismos y ponen en jaque sus poderes demiúrgicos. Sus textos se contraponen al abuso en la creencia en una verdad irrefutable que apuesta en un binarismo radical y que otorga al escritor un protagonismo centralizador, homogeneizador y logocéntrico. Al contrario, en su *esceno-grafía* se desnuda el autor sin asertivas, en dudas, dividido. Además, gradualmente su narrativa declara el desinterés de inventarle un nombre para el *yo* que cuenta, lo que contribuye para la ambigüedad de la voz que discursa en el texto. No obstante, se parte de la idea, en este trabajo, de que los relatos presentes en *El escritor y el otro* no se limitan a una literatura denominada testimonial, ni siquiera autobiográfica. Sino se proyecta una escritura que asume la indecidibilidad de género, en un texto que reinventa una vida en la escritura, *biografemáticamente*, a medida que la realidad y la ficción se enredan, y la noción de autoría se transforma. Su narrativa es amplia en las posibilidades de exploración, generadora de ambivalencias y ambigüedades en cuanto límite narración de vida del sujeto, y problematizadora en cuanto narración de la vida del sujeto de escritura. A causa de eso, el presente texto crítico quiere demostrar como la narrativa del escritor uruguayo tiene presente la preocupación de *performar* una intrincada relación de la escritura de vida con la vida del escritor, a tal punto de ser posible observar un apagamiento entre una y otra. Se opera, con ello, un insinuado proyecto de escritura a partir de *biografemas* barthesianos, con un texto que también se muestra y se discute como estructura testamentaria derridiana, en función del otro. Igualmente, bosqueja la *performance* de un autor y su imagen especular demaniana, como forma de remedar la vida de aquel que escribe y de la misma estructura especular del propio texto que este elabora.

Palabras-clave: Autoría; Autobiografía; Biografema; Escritura; Ficción.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 VIDA DE ESCRITURA: FICÇÃO E <i>AUTO-BIO-GRAFIA</i> EM LISCANO	23
2.1 DOS PRIMEIROS ESCRITOS A <i>EL ESCRITOR Y EL OTRO</i>	24
2.2 DO <i>OUTRO</i> AO <i>ESCRITOR</i>	29
2.3 TENSÃO ENTRE VIDA E FICÇÃO	34
2.4 GÊNERO: AUTOBIOGRAFIA?	39
2.5 GÊNERO: AUTOFICÇÃO?	45
2.6 AINDA GÊNERO: HIBRIDIZAÇÃO?	51
2.7 FICÇÃO <i>AUTO-BIO-GRÁFICA</i> , <i>BIOGRAFEMAS</i> E <i>DESFIGURAÇÃO</i>	61
3 <i>EL ESCRITOR Y EL OTRO: PERFORMANCE</i> AUTOR-ESCRITOR	71
3.1 O AUTOR E SUA MORTE	71
3.2 O LEITOR E SEU NASCIMENTO	76
3.3 O AUTOR E SUA FUNÇÃO	80
3.4 O AUTOR E SEU GESTO	84
3.5 O ESCRITOR E SUA <i>FICCIONALIZAÇÃO</i>	89
3.6 A NARRATIVA E SUAS VOZES	96
3.7 <i>IDEAL DO EU, EU IDEAL</i>	101
4 ESCRITURA DE VIDA: O FAZER LITERÁRIO EM LISCANO	115
4.1 ESCREVER SOBRE O ESCREVER	116
4.2 OBRA <i>VERSUS</i> MUNDO	122
4.3 ESCREVER: DESEJO, NECESSIDADE, DIFICULDADE	128
4.4 METANARRAÇÃO, METARREFLEXÃO, ENSAIO	134
4.5 DISCURSO E LITERATURA	137
4.6 ESCREVER COM OS MESTRES, INTERTEXTUALIDADE, <i>CLEPTOMNESIS</i>	146
4.7 MEMÓRIA, ESQUECIMENTO, EXPERIÊNCIA	153
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	163
REFERÊNCIAS	169

1 INTRODUÇÃO

A problematização do contar na produção literária do escritor uruguaio Carlos Liscano insere seus textos narrativos nas discussões contemporâneas acerca de problemas como autoria, ficção, sujeito, fazer literário etc. Desde o começo sua literatura indaga sobre como contar, quem conta, que contar, oferecendo-se como enunciador, como enunciado, enfim, como texto que anda numa via de incertezas, vulnerabilidades, fragilidades, própria de um discurso que não se vê como inequívoco, finito ou homogêneo.

Dentre os livros publicados pelo escritor até o presente, elegemos *El escritor y el otro* (2007a) como foco principal de análise desta dissertação, precisamente porque, em nosso modo de entender, reúne de maneira bastante ambígua, porém ao mesmo tempo sem dissímulos, tudo aquilo que o escritor vinha ensaiando em outros livros, qual seja a exibição da dúvida sempre premente de quem fala no texto, inscrevendo-se como um escritor que se constrói como escritura e que se ficciona para discutir esta mesma construção, sem que deixe de ficar clara sua pretensão de transbordar o ficcional na tentativa de discutir sua relação com o mundo.

Em *El escritor y el otro* a vida e a escritura se *ficcionalizam* aspirando a dar relevância a reflexões próprias do labor literário. Como “ficcionalização” pensamos na prática literária de composição da ficção, mas que não se isenta de sua impregnação pelo empírico, ao mesmo tempo em que não se nega como imaginário. “Ficcionalizar” como forma de *autografar* a complexidade da realidade e da invenção, no que têm de contaminações mútuas; *ficcionalizar* não é o mesmo que mentir, é o trato da vida com a abertura às suas infinitas possibilidades.

Por meio de uma escritura que se insinua autobiográfica e autorreferente, num jogo constante de confusão enunciativa, o livro expõe-se incessantemente como realização de um autor-escritor-narrador fragmentado, com diferentes vozes que parecem brotar de uma só, ainda que consigamos visualizar a partição do sujeito como causa disso. Longe de colocar-se no lugar do autor-Demiurgo, projeta-se, ao contrário, performático e desenhador de uma imagem especular, num processo de procura e de autoengendramento.

O leitor se depara com um narrador, escritor na trama, que possui o nome de Carlos Liscano, e que faz, sem escrúpulos, inúmeras menções a um possível *mundo real* do escritor factual de mesmo nome. Portanto, facilmente o leitor pode ser levado a considerar seu texto como relato de vida, pura e simples, autobiográfico como um todo, ou reduzido a um

testemunho como atração de entretenimento. É desse possível reducionismo que queremos fugir, não refutando totalmente a tensão gerada pela presença de diversos elementos paradoxais no texto, em especial sobre vida e escritura. Por isso tentaremos imiscuir-nos na riqueza de possibilidades que revela o livro, onde justamente a *performance* por meio da escritura é a protagonista. No entanto, alertamos que nossa posição na produção deste trabalho crítico-especulativo, no qual nos focamos no Liscano que se verte como linguagem, não expressa a negação da fatualidade dos eventos de grandes dificuldades do preso político e do escritor, com o que eles têm de importância no plano pessoal e também no histórico.

Carlos Liscano tem conquistado visibilidade nos grandes centros culturais europeus como, por exemplo, Paris, espaços em que seus livros vêm tendo excelente recepção, em especial no meio acadêmico. Preso político durante a ditadura cívico-militar instalada no Uruguai durante as décadas de 1970 e 1980, começa a escrever na própria prisão, cenário de privações e tortura. Seus primeiros livros serão publicados quando, após mais de 13 anos preso¹, viaja para a Suécia em uma espécie de autoexílio. Mesmo que gerados em condições quase inumanas de confinamento, já nos seus primeiros escritos se percebe a marca do escritor acorde com as preocupações crítico-literárias e filosóficas de seu tempo, quais sejam as reavaliações da literatura nela mesma, as questões de autoria, o apagamento entre vida e escritura, da fragmentação do sujeito à desconstrução da identidade, entre outras. Em seu primeiro livro publicado, *El método y otros juguetes carcelarios* (1987), reunião de vários escritos dos tempos de cárcere, concretiza-se uma espécie de inclinação pelo *jogo* – conforme o próprio escritor o confessa –, que se revela, segundo Alfredo Alzugarat (2007), numa interpretação lúdica de algumas rotinas carcerárias, e que resulta ainda numa atitude binária: por um lado brinda fiel testemunho delas e, por outro, descontextualiza-as, destacando sua absurdidade. Porém é seu primeiro romance, *La mansión del tirano* (1992), que vem a ecoar como um livro decisivo em sua produção, quer pela sua complexidade ou

¹ Carlos Liscano esteve preso de 27 de maio de 1972 a 14 de março de 1985 acusado de pertencer à guerrilha urbana como membro do “Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros”. Encarcerado um pouco antes do Golpe de Estado de 1973 que instalaria no Uruguai uma das mais repressivas ditaduras da América do Sul. Já havia sido detido e expulso da Força Aérea por sua postura contestatória (ver: ALZUGARAT, 2010, p. 29-32).

pelas discussões que suscita, que abalam, por exemplo, a busca do sentido. E não só para nós é um livro importante, já que tem atraído importantes olhares críticos, motivo pelo qual Rosario Peyrou diz ser:

tal vez la novela más difícil y desmesurada escrita en el Uruguay de los últimos años [...] literatura como un juego riesgoso, un juego de libertad traspasado de una ironía sangrienta. El escritor es el tirano que “se entretiene jugando con un hombre” pero la pesadilla que el tirano inventa para su personaje reproduce – transfiguradas – experiencias de la vida real del escritor: interrogatorios angustiosos, caminatas de pasos que se cuentan, un clima amenazante, búsquedas en una memoria que se vuelve cada vez más esquivia [...] (PEYROU, 1997, s/p.).

Mais tarde, com *El furgón de los locos* (2007c), seu texto remeterá diretamente a supostas experiências carcerárias vividas e rememoradas pelo homem Liscano, em que eventos, lugares, *personagens* e tempos são ficcionados, ainda que se refiram à violência real da tortura sofrida por Liscano, trabalhadas em torno da mentalidade tanto do torturador quanto do torturado. Até então muito dessa violência se fazia escrita numa espécie de sufocamento da dor e da experiência, talvez tidas como inenarráveis, mas no livro citado é de uma crueza que transpõe a abstração da pura ficção, situando-se num *entre-lugar*, numa zona fronteira em que sempre esteve sua literatura, porém muitas vezes com a experiência carcerária velada, ou revelada metonímica ou metaforicamente.

Até o momento o escritor já publicou mais de treze livros de narrativa longa e curta, três de poesia, também três de cartuns próprios e, recentemente, um com desenhos seus. Igualmente, publicou três que se afastam do ficcional, inclusive num deles entrevista aquele que seria o futuro presidente do Uruguai, Tabaré Vázquez, candidato que romperia com a hegemonia na alternância do poder dos dois partidos tradicionais e conservadores do país. Além disso, escreveu obras de teatro e tem feito constantes contribuições em revistas e jornais.

Quando escreve *El escritor y el otro* o relato, elemento valorizado em sua literatura, mescla-se com um tipo de escritura de diário, ao mesmo tempo em que se aproxima do discurso ensaístico. Além do mais, a dramatização das diversas vozes narrativas, almejando confundirem-se com as vozes do autor factual, faz do livro um texto de

difícil catalogação, híbrido ou ambíguo quanto a seu gênero, e desafiador no debate das diversas questões encenadas na grafia. Cria a figura do *escritor*, ser de papel que disputa a supremacia da voz com o *outro*, a personificação do homem do dia-a-dia. Desde uma *performance* literária, em que a criatura passa a dominar o criador, percebe o leitor o jogo labiríntico, a queixa constante por não ter o que dizer, mas o também constante pensar a literatura, como dominação e como desejo. A partir daí as ações e pensamentos para além do mundo possível é o sugerido como proposta, emaranhando a leitura, possibilitando que o leitor se indague se tais presunções são pertinentes ou tão só um motivo para as narrativas do escritor Liscano.

Claro está que a dúvida acerca dos processos de “contaminações” entre a criação ficcional na vida do escritor *real* e vice-versa nunca será resolvida totalmente. O certo é que o Liscano ao qual temos acesso nasce entre as letras de sua própria escritura, e dá ampla abertura a que, em nossa especulação crítica, essa manifestação não contrarie o que Roland Barthes (1982, p. 15) expõe quando assinala que escrever é “tornar-se o homem a quem se recusa a última réplica, escrever é oferecer, desde o primeiro momento, essa última réplica ao outro”.

Diante disso, este trabalho visa avaliar de que modo os textos de Carlos Liscano, em especial *El escritor y el otro*, abrem-se à discussão sobre o escrever e a escritura. Veremos como as dificuldades próprias dessa atividade de criação são *ficcionalizadas* no livro aludido e, portanto, performam uma literatura que olha para si, que se autoquestiona e se inventa e reinventa incessantemente, impossibilitando a divisão radical em criador e criação e, no processo invertido, em criatura exilada do criador.

Partimos da hipótese de que os relatos presentes em *El escritor y el otro* não se limitam a uma literatura denominada testemunhal nem autobiográfica, senão que se projetam através de uma escrita que assume a indecidibilidade de gênero, num texto que reinventa uma vida na escrita, com dados *biografemáticos*, onde a realidade e a ficção se enleiam, e a noção de autoria se transforma, visto que a escrita *performa* um autor dividido, numa estrutura especular, *tropológica*.

Ainda é escassa a fortuna crítica dedicada ao escritor, pouco investigado nos estudos acadêmicos, quase desconhecido nas universidades brasileiras. Contudo, teremos em conta para este trabalho alguns dos mais importantes estudiosos da obra de Liscano na atualidade, em sua maioria críticos uruguaios. Em especial, no entanto, optamos por ler Liscano com alguns seletos críticos literários e filósofos do século XX, levados pelo nosso desejo de confrontar texto e teoria.

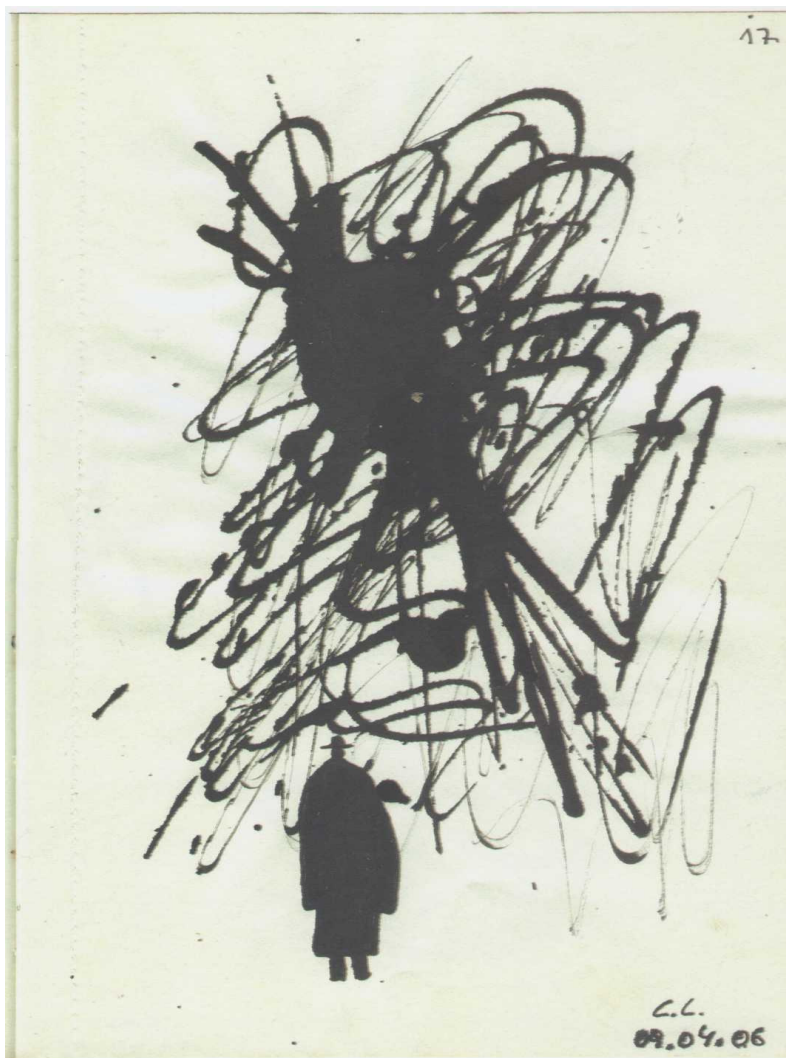
Particularmente, apoiamos nossos argumentos e procuramos dialogar com Roland Barthes, com seus estudos ligados à literatura e ao fazer literário, culminando com *A preparação do romance*, texto chave para nossas reflexões. Igualmente, poremos muita atenção nos enunciados de Maurice Blanchot, já que temos em *O espaço literário* uma soma de posturas filosóficas sobre o labor do escritor. Ademais, Michel Foucault e Jacques Derrida como leituras obrigatórias no que concerne à autoria e à escritura. Ainda, para contrapor-nos à noção de um suposto pacto autobiográfico com o leitor, referendado por Philippe Lejeune, trabalhamos com Serge Doubrovsky, Manuel Alberca, Pozuelo Yvancos e, destacadamente, Paul de Man.

Dividimos esta dissertação em três capítulos: no primeiro, esboçamos uma breve gênese de escrita de Carlos Liscano, relacionando certos dados biográficos e alguns textos de Liscano, o cárcere e o começo de sua escritura. Por isso mesmo, discutimos a questão de gênero para seus escritos, também o roçar do escrever de si e a ficção em seus textos.

No segundo capítulo direcionamos nossa análise à problematização do conceito de autoria e sua consequente *performance* no livro *El escritor y el otro*.

Por fim, no terceiro capítulo, abordamos o escrever sobre o escrever e o fazer literário, assuntos centrais em toda a produção literária de Liscano e que em *El escritor y el otro* adquire uma importância fundamental.

Incluímos, no início de cada capítulo, em forma de epígrafe ou citação, e não apenas como ilustração, uma imagem pintada pelo próprio Carlos Liscano. As imagens são de *La Libreta Negra*, espécie de “diário iconográfico” que o escritor produziu entre 2003 e 2008 em um caderno, e editado como livro em 2011. A escolha das três imagens não foi aleatória, visto que se relacionam, como textos outros, a esta composição.



(LISCANO, 2011d, p. 17).

2 VIDA DE ESCRITURA: FICÇÃO E *AUTO-BIO-GRAFIA* EM LISCANO

Uma decisão radical: ser escritor. Radical pelas implicações que tal escolha acarreta à vida daquele que não satisfeito apenas em escrever esporadicamente porá este objetivo como centro de sua própria existência. Carlos Liscano decide ser escritor envolto em condições também radicais, pois preso e torturado durante muitos anos tem como companhia não uma vasta biblioteca e uma rica experiência mundana, como habitualmente se idealiza a vida de todo escritor, mas a perda e a falta. Junto à tortura sofrida estão a perda da família e dos amigos, a falta de higiene, as doenças; também o silêncio opressor, a solidão, a dúvida sobre a própria lucidez. No entanto, ao mesmo tempo, estão a palavra e as lembranças. E, tomada a decisão, está a escritura, não mais como distração, mas como aspiração.

Apresentaremos um pequeno esboço da iniciação literária de Carlos Liscano, não objetivando uma enfadonha e sempre arriscada biografia do homem de carne e osso, muito menos do escritor como monumento, mas para permitir a sugestão de que toda a problemática que queremos trazer à discussão neste trabalho, o da criação literária confrontada com a escrita ficcional em seus textos, vem desde seus escritos de “formação”. Na sua tentativa de começar a escrever com fins *intransitivos*, fica garantida a percepção da zona de contágio que terá a vida do escritor que nasce com a obra que escreve e o escreve.

Como um bom exemplo da *performance ficcional* de eventos supostamente vividos pelo homem factual e que será a tônica do nosso principal objeto de estudos, lemos em *El escritor y el otro* como o narrador rememora, por meio da escrita de um escritor em seu espaço literário, a “sua” iniciação no mundo da escrita ficcional,

En la Isla² voy a empezar escribir, enseguida. Por el momento no será una novela escrita, sino pensada, pero mi novela ya está en marcha.

² “La Isla” (A Ilha) era como se denominavam os calabouços em “Penal de Libertad”, prisão onde Carlos Liscano passou a maior parte do tempo em que esteve preso. Essa prisão se encontra em pleno funcionamento e é ainda motivo de protestos pelas precárias condições e violações de direitos humanos nos dias atuais (ver: <<http://laclase.info/internacionales/onu-recomienda-inmediato-cierre-del-penal-de-libertad>>, acesso: 26 mai 2011).

No sé sobre qué escribir, pero algo se me ocurrirá. En este momento me doy cuenta de algunas dificultades elementales. Mi personaje no puede llamarse Pedro ni Antonio ni Jorge o lo que sea porque el día en que los militares encuentren mis papeles, y se los lleven, intentarán identificar al personaje con algún Pedro o Antonio o Jorge entre los compañeros [...]

Otro problema: voy a empezar mi novela “pensada”, pero ¿sobre qué escribo, qué historia cuento? No tengo ninguna, nada para decir. (LISCANO, 2007a, p. 99-100).

2.1 DOS PRIMEIROS ESCRITOS A *EL ESCRITOR Y EL OTRO*

Seus primeiros textos dentro da prisão são escritos em pequenos papéis devidamente escondidos para não caírem nas mãos dos agentes penitenciários da ditadura que se instalou no Uruguai a partir de 1973, e que duraria até 1985. Vigiado, certamente não tinha todo o tempo para dedicar-se a escrever, no entanto, todo o tempo possível foi invertido, num verdadeiro frenesi escritural. Cito o que refere Liscano (2007b, p. 234) sobre seus começos:

[...] a partir del momento que empecé a escribir, viví meses, años, de delirio. Un delirio que, buscando alivio, yo llamo literario, pero creo que era delirio a secas, en el sentido que el diccionario da a delirar. Ese delirio se ajustaba a la etimología: yo me salía del surco que la vida me había señalado, preso en una cárcel militar. En esos años yo desvariaba, tenía perturbada la razón por una pasión violenta.

Eram os primeiros anos da década de 1980. Mais exatamente começa a escrever em 1º de fevereiro de 1981 (LISCANO, 2007b). Era um romance, o primeiro, intitulado *La mansión del tirano*. Dessa experiência criadora, do primeiro manuscrito, restam lembranças de sua existência e de sua perda posterior, já que após sua escrita em

“papeizinhos”³, estes lhe foram retirados em sua cela por um soldado, fato que o próprio Liscano, a modo de epílogo do livro, relata na sua primeira edição⁴:

Esta novela tiene su pequeña historia no carente de drama y emoción pequeños [...] Trabajé en ella un verano agobiante en la celda de tres metros treinta por dos veinte compartida con un socio de desdichas. Continué durante el otoño y el invierno que siguieron, con un frío que congelaba la nariz y los dedos, con agua corriendo por las paredes y el piso, en un ambiente de arbitrariedades generales y de detalle, como es de suponer en una cárcel, pero un poco más cuando la cárcel es militar y poblada de presos políticos [...] Uno pasaba 23 y casi siempre 24 horas por día en la jaula, de las cuales yo empleaba 10, 12 y a veces más en escribir, actividad que infringía el reglamento de Libertad, sin importarme nada de lo que alrededor ocurría ni si alguno de los dos, yo o mis papeles, conseguiría alguna vez ver la libertad. [...] El resultado, después de ocho meses, fue esta novela. Mejor dicho otra novela. [...] El 14 de febrero [de 1982, ou seja, mais de um ano após o início da escrita dos manuscritos], a otra celda del mismo piso a la que me habían trasladado, ingresó un señor de verde, oficial subalterno en la jerga castrense, a revisar mi celda. Cuando salió llevaba íntegra mi novela, muchos papeles y papelitos que yo había escrito a lo largo de los años, y otros materiales y fantásticas herramientas que usábamos en las celdas para hacer manualidades [...]. Nunca recuperaré la novela que quizá todavía existe vaya uno saber dónde y en manos de quién. Tampoco recuperaré los papelitos ni el

³ Liscano se referirá inúmeras vezes a esses “papelitos”, termo que ele usa para denominar esses significativos suportes materiais que contribuirão para uma escrita, obrigatoriamente, fragmentada.

⁴ Uma segunda edição foi lançada em 2011, apresentada no dia 4 de outubro desse ano na Biblioteca Nacional do Uruguai, com a presença de seu primeiro leitor: Rodolfo Wolf (Disponível em:

< <http://www.sociedaduruguay.org/2011/10/carlos-liscano-presenta-su-libro-%E2%80%99Cla-mansion-del-tirano%E2%80%99D.html>>. Acesso em: 14 nov. 2011).

importantísimo tesoro de materiales y herramientas. (LISCANO, 1992, p. 183-184).

A essa primeira experiência da palavra postada no papel se insere o trauma da perda. A falta desse trabalho primeiro, que vem aliar-se a tantas, mantém-se como desejo:

[...] aquella primera Mansión del tirano sigue siendo para mí el territorio de la nostalgia. Siempre vuelvo a ella tratando de encontrar no ya sus palabras exactas sino la ilusión con que hace años me dispuse a escribirla [...] (LISCANO, 1992, p. 185).

Segundo Barthes (2004b) literatura e linguagem se reencontram na contemporaneidade e, desde Mallarmé, empreende-se uma exploração radical da escritura, em busca do “Livro total”. Liscano está sempre em busca da reescritura do livro primeiro, e sabe que a busca é sem fim, a escritura será infinita, como que intrínseca à atividade que se obrigou a exercer.

O uruguaio volta a escrever, desta vez em um diário, no qual expressa a dificuldade em desprender-se do primeiro romance. Pese às dificuldades recorrentes, mas impulsionado pelo desejo daquela primeira escrita, propõe-se a reescrever *La mansión del tirano*. E o faz a partir de 8 de fevereiro de 1983, conforme consta em seu próprio diário, fato percebido por Blixen (2010, p. 17) ao estudar seus manuscritos: “Ayer comencé a reescribir La mansión. ¡Una hoja! Me produjo alegría. Todavía no estoy en el estado de ánimo que tenía cuando la escribí en el 81”.

“[...] a Obra é uma Loucura, uma perda de consciência (mundana); ela é uma *conversão*, uma *metanóia*, uma inversão de realidade obtida pela solidão”, diz Barthes (2005b, p. 236). Num processo alucinado de intensa produção, que inclui manuscruver simultaneamente três textos – *La edad de la prosa*, *El método y otros juguetes carcelarios* e *La mansión del tirano* –, Liscano se preocupa em discutir o que é ser escritor e o processo de criação literária. Anota em seu Diário, referindo-se à reescritura de *La mansión del tirano*: “[...] el escritor, máximo tirano, se pone a jugar con sus muñecos y estos se le rebelan. El escritor juega, se entretiene, es la alegría y el dolor maravilloso de jugar un juego riesgoso, jugar con las imágenes y las ideas (14-15).” (LISCANO, 2010a, p. 53).

Mesmo sem o querer, nessa construção constante do homem que escreve, Liscano ensaia na vida – e que se transformará em escrita posteriormente – aquilo que Blanchot (2002, p. 17) diz sobre o afastamento do escritor por parte da obra: “[...] El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido. Quien es despedido, además, no lo sabe. Esa ignorancia lo preserva, lo distrae, autorizándolo a perseverar [...]”. Aí Blanchot se refere à própria solidão da obra, intrínseca no processo criador onde o escritor desconhece o momento de sua conclusão, destruindo num livro o que construiu em outro. No entanto, queremos alertar para essa relação, sempre ambivalente, e que será predominante em nosso estudo, da *ficcionalização* nos livros de Liscano entre o vivido pelo homem de carne e osso e a sua escritura. O fato é que os primeiros escritos, já concebidos por Liscano como projetos de livros, em especial *La mansión del tirano*, e que no período de reclusão contava apenas com alguns poucos leitores, prisioneiros também do “Penal de Libertad”, são retirados da prisão por um companheiro libertado. O próprio Liscano contará, no prefácio do livro:

Cuando el 10 de marzo de 1985 la casi totalidad de los presos se vio favorecida por una amnistía que no me incluyó, aunque igual salí de la cárcel cuatro días después, por el camino que comunicaba la prisión con la carretera marchó, hacia la alegría de su familia y del pueblo que aguardaba los presos, un hombrecito canoso con una guitarra más pesada que ninguna otra que jamás haya existido. En la guitarra, con una letra muy pequeña, escritos a bolígrafo negro, iban mis papeles. Entre ellos *El método y otros juguetes carcelarios* y la segunda versión de *La Mansión del Tirano*. Debo al hombrecito canoso, Heber Esquivó, el rescate de mis escritos de la cárcel, años de trabajo [...] (LISCANO, 1992, p. 184-185).

Após sair da prisão, alguns desses manuscritos serão publicados, na sua maioria estando o escritor na Suécia, país onde viveu quase 10 anos. Se na prisão o escritor enfrentou um tipo de abandono – perda daquilo que tinha como mundo, incluída aí a orfandade advinda da morte dos pais e o desaparecimento dos restos deles – e de extrema solidão e silêncio, na Suécia de um modo diferente isso se repetirá, ainda que com seus matizes particulares. No entanto, nesse autoexílio,

tendo que reaprender a viver fora da prisão e agora como estrangeiro, talvez numa nova tentativa de sentir-se outro, os tempos serão de grande produção, à semelhança do que ocorria no ambiente sufocante do cárcere.

Liscano retorna a Montevideu, onde tentará não se sentir, finalmente, um estrangeiro, mas parece ser tarde demais para isso. É justo aí, na sua cidade, depois de muitos anos escrevendo sem que seus livros fizessem referência direta ao tema da tortura – e, por conseguinte, do torturado e do torturador – é que resolve escrever sobre o assunto no livro que será publicado com o título de *El furgón de los locos*. Na verdade, passaram-se mais de 15 anos após sua libertação em 1985, cerca de 30 anos após o início da tortura, nos calabouços daquela conhecida prisão. O título do livro faz referência à última viagem a bordo de um furgão policial, da prisão à liberdade, de um grupo de presos políticos. Talvez se refira também ao que Mario Benedetti escreve acerca de um informe de Anistia Internacional em que, por sua vez, lê-se a opinião do diretor de “Penal de Libertad”: “No nos atrevimos a liquidarlos a todos cuando tuvimos la oportunidad y en el futuro tendremos que soltarlos. Debemos aprovechar el tiempo que nos queda para volverlos locos.” (BENEDETTI, 1993 apud BLIXEN, 2006, p. 81). O narrador evoca imagens de seu passado familiar e também da prisão. Aí estará, por exemplo, o “tacho”⁵, instrumento de tortura usado para submergir os presos. Aí estarão torturadores e os esforços do procedimento: segurar com muita força o torturado, submetê-lo, golpeá-lo, submergi-lo na água, interrogá-lo, não deixá-lo morrer. Ainda, a imagem do torturado no esforço quase involuntário de um corpo que não se submete sem reação, que insiste na luta por viver, que teme, que odeia. Porém, fundamentalmente, também estará presente a imagem do homem que recorda para fazer dessas lembranças o material daquilo que conta e escreve, pois aí, uma vez mais, estará presente a figura do escritor e toda a problematização que envolve o tentar tornar escrita aquilo que se simula contar como verdade.

Poucos meses separam a publicação de *El furgón de los locos* e nosso principal objeto de estudo, *El escritor y el otro*, os dois de 2007, porém sabemos que ambos lhe custaram anos até sua concretização em livro. Ao último, escolhemo-lo por percebermos nele a culminação do essencial da produção de Liscano, e que é trabalhado em forma

⁵ Espécie de tonel ou tanque que se enchia de água com o fim de mergulhar a cabeça e parte do corpo do torturado, forçando sua nuca para baixo até o limite do afogamento.

romanesca desde o início: a problematização da vida como escritura e da escritura como vida, algo que vamos aprofundar no decorrer deste trabalho, mas que gostaríamos de resumir com uma frase de Barthes (2005b, p. 86): “[...] o homem se opõe menos à obra se ele faz de si a própria obra.”

2.2 DO OUTRO AO ESCRITOR

Em *El escritor y el otro* visualizamos toda uma reflexão sobre o escrever, sobre a ficção que se quer ser o relato da realidade, ou que finge querer-se como tal. Há, também, a problematização do próprio ato primeiro de criação do escritor, ser outro, porém ser primeiro no domínio da mão que escreve, qual imagem forjada por Blanchot (2002, p. 21): “[...] mano ‘enferma’ que nunca deja el lápiz” e que luta pelo domínio com “[...] la otra mano, la del que no escribe, capaz de intervenir en el momento necesario, de tomar el lápiz y de apartarlo.” Insinua-se no texto o projeto de tornar dramatizada por meio da escrita uma teoria forjada no delírio dos tempos de solidão e confinamento: a invenção do escritor.

En 1980 en un calabozo inventé un personaje, el otro, que iba a escribir una obra literaria. Lo que nunca me dije es que ese invento es resultado de delirar durante meses. Era un delirio privado, un poco bondadoso e inofensivo, pero era delirio, y por momentos también era exagerado, febril, de una violencia arrasadora, pero invisible para los demás porque era algo que ocurría íntimamente, entre la palabra y yo. Entonces me iba de la cárcel y del mundo, a un país poblado de objetos abstractos y absurdos, territorio de la literatura. Mientras deliraba era otro. La cosa está en que después de aquel paréntesis, vuelto a la vida fuera de la cárcel, el inventado no regresó a su sitio, a la no existencia que le correspondía como mera fantasía [...] (LISCANO, 2007b, p. 235).

Essa invenção não foge à linguagem, seu delírio de autoengendramento é no campo da linguagem, não poderia ser diferente. Linguagem usada para falar de si, ficção de si, mas que pode e termina por ser outra coisa. Recorda-nos a figura da alegoria. Derrida (1989) lembra da importância da alegoria para De Man. Diz que este enfatiza a sua estrutura “sequencial” e “narrativa”. E que

no es sólo una forma de lenguaje figurativo entre otros; representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que se ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma. (DERRIDA, 1989).

Por outra parte, em vida certa partição em dois já havia vivenciado em carne e osso o Liscano factual. Muito jovem ingressou na Escola Militar da Aeronáutica, mesmo antes tendo tido contato, ou pelo menos conhecido, membros do Movimento de Liberação Nacional, os Tupamaros. Sobre sua entrada ao serviço militar diz em uma entrevista a Clara Aldrigui (apud BLIXEN, 2006, p. 95) em 2000: “No me preguntes por qué porque hace casi treinta años que me lo pregunto y todavía no lo sé. Aquello no me interesó nunca, excepto el curso de vuelo del último año, cuando obtuve mi brevet”. Em 1970 o dispensam e o prendem por três meses. Antes de ser novamente encarcerado em 1972, viveu e militou na clandestinidade, recorda: “la doble vida, era de crisis permanente. Representar siempre dos vidas, no tener futuro, la ausencia de un horizonte, aunque sea imaginario, la imposibilidad de construir una familia, planificar la vida, era duro [...]” (BLIXEN, 2006, p. 95).

Alzugarat (2010) conta que no *Penal de Libertad*, onde estava preso Carlos Liscano, existia um pequeno edifício, afastado de todos os outros, onde se encontravam os calabouços, celas especiais de castigo, lugar em que os presos eram confinados, sem companhia, por supostas atitudes consideradas graves. Carlos Liscano, ex-militar, portanto considerado duplamente um traidor, não necessitava muito para ir parar nos calabouços. O espaço reduzido, com paredes úmidas, uma latrina, uma torneira que funcionava de acordo com o humor dos carcereiros, uma janela a três metros de altura, e um colchão que lhe era entregue à noite e retirado pela manhã, era o que tinha. Horas intermináveis, dias, semanas, um mês, às vezes dois meses ou mais, num isolamento capaz de fazer qualquer um perder a razão. Liscano relata:

[...] me tocó estar meses allí, castigado, en un calabozo. En condiciones de aislamiento duro el delirio es inevitable. En el delirio habita la tentación de la locura, que atrae como casi ninguna otra cosa en este mundo. En aquel lugar de castigo, al que con justicia llamaban “La isla”,

el individuo regresaba a una soledad sin límites. Para poder controlar mi delirio de dieciséis horas por día me pareció que podía escribir una novela mental. De inmediato me puse a la tarea. Entonces el delirio se hizo inmenso, poderoso, inabarcable. Pero era un delirio que yo controlaba. O que me parecía que podía controlar. Meses estuve escribiendo mi novela mental. Los carceleros de La isla que me llevaban la comida me veían a mí, el de todas las horas, y eso los tranquilizaba. No veían al otro, al que mi delirio estaba inventando, ni se daban cuenta del diálogo intenso que transcurría en el calabozo. (LISCANO, 2007b, p. 236).

Nessa experiência, o uruguaio relata a criação dessa outra voz, e a partir daí inicia realmente uma experiência sem volta no mundo da palavra, onde começa a narrar e a narrar de si. Ao tentarmos resgatar em parte a gênese de escrita do homem de carne e osso chamado Carlos Liscano, percebemos não só aspectos dramáticos e radicais na concepção do querer escrever, mas também o desejo, ainda que com dor. Barthes (2005a, p. 20) reflete sobre o assunto:

Por muito tempo acreditei que havia um *Querer-Escriver* em si: *Escriver*, verbo intransitivo - hoje tenho menos certeza. Talvez querer-escrever = querer escrever algo → Querer-Escriver + Objeto. Haveria *Fantasias de escritura*: tomar a expressão em sua força desejante, isto é, compreendamo-lo em igualdade com as fantasias ditas sexuais. Uma fantasia sexual = um enredo com um sujeito (eu) e um objeto típico (uma parte do corpo, uma prática, uma situação), essa conjunção produzindo um prazer → Fantasia de escritura = eu produzindo um “objeto literário”; isto é, escrevendo-o (aqui a fantasia apaga, como sempre, as dificuldades, os fiascos) ou então quase terminando de o escrever.

E o desejo de escrever também se mostra de forma extrema já que o primeiro romance de Liscano não foi apenas planejado mentalmente, como se imagina que todo escritor o possa fazer, mas sim “escrito” mentalmente, o que nos leva a conceber o primeiro manuscrito de *La*

mansión del tirano como uma “reescritura”, e portanto, o livro publicado como a reescritura da reescritura, abismo fascinante e que bem ilustra uma outra questão no mundo do desejo de escrever que é o não poder parar de escrever, do texto que nunca termina, tema que voltaremos a tratar neste trabalho.

Em *El escritor y el otro* percebemos o desejo de buscar a escrita original – por certo anseio inconsciente –, afim com o desejo de reescrever. Em *A ordem do discurso* lemos uma crítica de Foucault com respeito a certas noções como “significação, originalidade, unidade e criação”, que:

de modo geral dominaram a história tradicional das idéias onde, de comum acordo, se procurava o ponto da criação, a unidade de uma obra, de uma época ou de um tema, a marca da originalidade individual e o tesouro indefinido das significações ocultas. (FOUCAULT, 2004, p. 54).

Contudo, o *desejo* se dá com violência por meio da descoberta do início do processo criador de uma alteridade, como vemos nesta fala do narrador:

Sé que he escrito algunos libros con gran violencia. *La mansión del tirano*, *El camino a Ítaca*, *El informante*, *El furgón de los locos*, el cuento “El charlatán”. Supongo que la frase breve, la escasez de adjetivos, tiene que ver con la violencia con que escribí esos trabajos. Cada frase es como un golpe. Me gustaría que las frases de aquellos libros, por lo menos alguna, fueran como un golpe, como dar el puño sobre la mesa. Porque es eso lo que no encuentro ahora. Por eso me voy a un boliche a hablar con cualquiera que me reciba, que esté dispuesto a no preguntarse ni preguntarme nada. Hablar por hablar mirando la copa. (LISCANO, 2007a, p. 46).

É importante destacar também que é precisamente nos meses de confinamento no calabouço que germina aquela que será a reflexão central do livro sobre o qual nos debruçamos. Cria-se o outro, que no livro não será assim chamado, será *o escritor*, que é quem ensaia o desejo de tomar as rédeas da criação e da própria vida de seu criador, submetendo este último à categoria de *o outro* – por certo que a criação nunca será direcionada por uma força, nem terá o valor de plenitude –. E juntamente a isso, as reflexões escritas no livro remeterão a uma outra,

também fundamental, problematização que o texto faz em seu próprio interior que é esse roçar constante entre vida e obra, e a consequente tensão entre o relato que pode ser tido como autobiográfico ou testemunhal, com vistas a uma suposta verdade de vida, e a invenção ficcional. Lembremos a criação crítica de Silviano Santiago analisando o texto dentro do texto de Cyro dos Anjos:

Acariciada pelo desejo daquele que passa a ser o narrador e protagonista do relato, os signos de uma vida – pouco importa o sexo biológico de quem deposita o sêmen no ovário do futuro livro, já que o estupro desloca o objeto de análise do plano da realidade para o plano da realidade estruturada simbolicamente, ou seja, tudo passa a se dar no plano da emoção recolhida e da reflexão – penetram o espírito, fecundam-no em escrita, fazendo brotar no interior da mente um *duplo* imaginário da realidade, que será doravante alimentado pela placenta da invenção artística até o momento em que tiver de ser posto para fora, e o será, visto que desde sempre “reclama autonomia no espaço”. (SANTIAGO, 2006, p. 16).

Paul de Man, por sua vez, percebe uma estrutura “especular” em todo texto autobiográfico, e não só nele, mas em todo texto. Para De Man, e isto o destaca Derrida (1989), “interioriza-se” nos textos uma figura de leitura, “tropológica”, em que dois sujeitos no processo de leitura se refletem mutuamente, num processo de substituição. Diz ainda que “el momento especular no es primordialmente una situación o un acontecimiento que puede ser localizado en una historia, sino que es la manifestación, a nivel del referente, de una estructura lingüística.” (DE MAN, 1991, p. 113). Ou seja, aquilo que parece uma divisão metafísica em Liscano é, antes de mais nada, uma questão de linguagem, em que a criação do outro *performa* a reflexão mútua na leitura do texto que nasce do delírio do calabouço, também da leitura mútua dos dois sujeitos que se olham no processo de escrita, ainda que seja um ensaio da *performance* que se dará posteriormente no papel.

Sobre esses dois sujeitos, salienta Nora Catelli (2007) que De Man percebe a aparição deles no instante que a narração começa, quando há um movimento no qual o *exposto* sofre uma “desfiguração”. Surgem os dois sujeitos, “de algum modo impossíveis”, num momento especular para De Man, e que entendemos que se potencializa no texto

em que o autor se declara o sujeito refletido, também “momento autobiográfico” para De Man. Mas ainda mais importante nos parece ser o que essa crítica argentina ressalta: “Lo informe, el vacío previo; y la máscara que desfigura ese vacío previo. Se otorga, concluía [De Man], un rostro cuya identidad se ignora.” (CATELLI, 2007, p. 35). O vazio da linguagem cria a voz do outro, “ficção de uma entidade ausente”, que ganha voz e rosto e, por fim, nome. Nome que resulta “tan inteligible y memorable como un rostro. Nuestro tema se ocupa del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de *figuras*, de figuración y de desfiguración”. (DE MAN, 1991, p. 116, grifo do autor).

2.3 TENSÃO ENTRE VIDA E FICÇÃO

A produção literária de Carlos Liscano sempre remete a encontros de possíveis vivências do homem de carne e osso e sua posta em escrita, bem como da profunda discussão das vicissitudes da criação ficcional, com narradores e personagens discutindo o seu próprio papel, de escritores *ficcionalizados*, de autores que reavaliam e põem em xeque seus poderes demiúrgicos. Assim temos em seu primeiro livro, a dificuldade de compor uma trama, em intensas cenas de grafia. Aí o nascimento do enigmático personagem *M*, que é o “homem” que sai de sua casa em direção ao ônibus, e que será aquele com quem “alguém” (o “tirano da mansão”?) se porá a jogar no papel. Mais adiante no tempo, após vários de seus livros retomarem incessantemente tais relações do escritor com a escrita, em *La ciudad de todos los vientos* (2000) o protagonista é levado a refletir sobre a composição do romance, a autocriar-se como escritor, e principalmente a pensar em todos os problemas que cercam o trabalho de escrever, como exemplificado a seguir:

El mayor invento de un escritor es la invención de sí mismo como escritor: Tarde o temprano el que escribe debe inventar a ese escritor que aún no existe, inventarle una voz, inventarle la obra que habrá de escribir, renunciar a lo que no habrá de escribir, inventarle un modo de estar en el mundo [...] El fracaso de un escritor, de la vida y la obra de un escritor, radica en haber fracasado en el momento de inventar al escritor que quisó ser. (LISCANO, 2000, p. 136).

Aparentemente nessa citação o narrador apresenta a possibilidade de *criar* uma voz outra, num processo deliberadamente pragmático ou mesmo metafísico, e que, portanto, contrapõe-se em princípio à percepção de *vazio da linguagem*, conforme vimos ao dialogar com De Man. A despeito disso não reflete, necessariamente, o que o texto de *El escritor y el otro* demonstra: a não-história da voz criada, a aparição linguística numa operação de escritura. De todas as formas, o narrador *performa* a mesma dificuldade de esquivar, no próprio ato de expressão, a referencialidade, a mimese, o “metafísico”.

O narrador nesse livro é um escritor que não consegue escrever um romance, por isso inventa *C*, o herói que terá que escrevê-lo. O fato de *C* apontar para a inicial do nome de Carlos Liscano não é o único indicativo da possível relação autorreferente. Em dado momento um personagem aparece para conversar com o narrador: chama-se Liscano.

Aos poucos Carlos Liscano parece desinteressar-se de inventar um nome que finja ser o *eu* que conta, o que contribui para a ambiguidade da voz que discursa no texto, ainda mais para aqueles que apostam em ver num texto ficcional marcas que induzam ao relato de uma almejada verdade referencial do escritor. Desde o momento em que começa sua escrita literária esta está carregada de referências à mesma atividade de escrever ficção, ou seja, uma escritura que conta o processo do escrever, que por sua vez conta-se como escritura, como ser narrador e narrado. Em *El escritor y el otro* não só uma voz, senão diversas delas optarão pelo uso de um nome próprio. Todas as vozes narrativas falam de si, de sua experiência, de suas lembranças, de seus medos e anseios, todas quererão ser o sujeito e todas se chamam Carlos Liscano.

Mesmo que vimos até aqui expondo situações de vida do escritor do *mundo real* e possíveis relações deste com a sua produção ficcional, e portanto insinuando que seus dois mundos, factual e fictício, geram a ambivalência necessária à leitura da obra, é ela que quer contar-se por meio da expressão de um eu que incessantemente finge ser o próprio homem da criação, citando-se com seu próprio nome. Ainda assim cremos que só uma leitura ingênua optaria por ver no conjunto de sua obra a revelação de uma verdade individual, já que este conceito, de antemão, parece-nos pouco aceitável. Nietzsche diz:

O eu é uma pluralidade de forças quase personificadas, das quais ora uma, ora outra se situa no primeiro plano e toma o aspecto do eu; desse lugar, ele contempla as outras forças, como

um sujeito contempla um objeto que lhe é exterior, um mundo exterior que o influencia e o determina. O ponto de subjetividade é móvel. (NIETZSCHE Apud BARTHES, 2005a, p. 91).

E Daniel Link nos faz lembrar da análise da tradição do sujeito por pensadores contemporâneos:

Klossowski, como Bataille y Blanchot – propone Foucault – hacen explotar la evidencia originaria del sujeto y hacen surgir formas de experiencia en las que la descomposición del sujeto, su aniquilación y el encuentro con sus límites muestran que no existía esta forma originaria y autosuficiente que la filosofía clásica suponía. (LINK, 2010, p. 66).

Entendemos que o livro revela essa diversidade do eu, do eu de um Liscano que se cria como ficção, já que os diversos *eus* de Carlos Liscano enquanto homem do “mundo real” não serão para nós nunca alcançáveis. Já o Carlos Liscano feito ser de papel, este como personagem-escritor, autor-homem, como *outro*, tem toda uma caracterização que expõe problemas, dúvidas, pareceres, angústias, próprios do ato de escrever, e que se convertem em discussões também existenciais. E ao apelar diversas vezes à autorreferencialidade, a dados reconhecidos como da história pessoal do homem público, e também do Uruguai, é que é possível observar o apagamento da fronteira entre ficção e relato de vida (o qual não deixa de ser ficcional de certo modo). Mas como todo texto que se abre à discussão, não vamos enclausurá-lo num sentido único, que é o que o próprio texto parece querer insinuar.

É tão sutil essa indiferenciação que Alzugarat (2010), em seu trabalho de pesquisa crítica sobre os manuscritos de Liscano, em certo momento escreve: “Si aceptamos *El escritor y el otro* como un ensayo autobiográfico [...]” (p. 30), e algumas páginas mais adiante, numa clara confissão da sua aceitação da confusão entre o escritor de carne e osso e o narrador, escrever: “Cuenta Liscano en *El furgón de los locos* que, estando preso en Jefatura de Policía de Montevideo [...]” (p. 34). Recordamos que em *El furgón de los locos* o narrador não revela seu nome próprio, portanto a confusão está em igualar o *eu* que narra com o homem do mundo real que provavelmente viveu aquilo que relata. Afinal, podemos perceber essa dificuldade de separar o factual do ficcional, e não é difícil imaginar que qualquer leitor leia o texto de

Liscano com valor de “veracidade”, ou que o que é contado seja tido como um compromisso com a “verdade”, e portanto, não se limite ao jogo de leitura de uma obra ficcional.

Saer (1997) justamente alerta para o “caráter duplo da ficção”, que mistura, como intrínseco à sua composição, o “empírico” e o “imaginário”. Por sua vez, declara que “la primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario” (SAER, 1997, p. 10), ou seja, tentar afastar elementos ficcionais dos textos não garante a “veracidade” destes, não é “critério de verdade”. Nem os textos pretensamente não-fictícios, que podem querer, ilusoriamente, representar a “verdade”, conseguem fugir do apelo à credibilidade do escrito no ato da leitura. Dentre eles, para muitos, os textos autobiográficos, dispostos em seu caráter maiormente anedótico e quase sempre isento de provas verificáveis. Tampouco o texto que se apresenta como ficção é uma reivindicação do *falso*, outro termo de difícil definição, mas aqui pensado como a fuga, ou a tentativa de, com respeito a qualquer relação com o empírico.

De forma semelhante César Aira conjectura sobre a questão:

[...] o falso não remete a uma moral do autêntico, mas antes à ficção, na qual convivem o verdadeiro e o falso, valem o mesmo ao mesmo tempo e se transformam um no outro. De fato, se se decide pela literatura é com este fim: sair de uma lógica de exclusão dos contrários que qualifica de falso a um só dos membros do par. Não para tornar falsos ou verdadeiros aos dois, mas para incluí-los numa teoria falsa que torna irrelevante a classificação. (AIRA, 2011, p. 9).

Precisamente a ficção – e nos interessa essa acepção como apoio fundamental ao que pensamos do texto de Liscano – ao optar pelo “inverificável” multiplica ao infinito suas possibilidades, ao mesmo tempo em que não dá as costas a uma suposta realidade objetiva, como sugere Saer (1997, p. 12): “muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha”. O texto ficcional, portanto, vai muito além da mostra de informes e documentos, sem que, no entanto, necessite “por-se a serviço de algo fútil”, ou passar-se por um “passatempo fugitivo que não deixará nenhum rastro” (mesmo que tenha o direito de fazê-lo). O texto de Liscano, longe de filiar-se a uma

literatura que recorre exclusivamente ao terreno do *falso*, coloca-se naquele ponto em que o texto exige para si o estatuto de ficção (em especial, *El escritor y el otro*), porém essa ficção concebida por Saer que “no solicita ser creída en tanto que verdad”, senão que se permite ser “un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata.” (1997, p. 13). Essa noção, portanto, dá oportunidade de que percebamos em muitos textos não uma oposição excludente entre o imaginado e o factual, entre invenção e vida, exatamente o contrário, o surgimento da complexidade de ditas relações, onde a ficção passa a ser o espaço mais fecundo para essa discussão, por isso:

Ni el *Quijote*, ni *Tristram Shandy*, ni *Madame Bovary*, ni *El Castillo* pontifican sobre una supuesta realidad anterior a su concreción textual, pero tampoco se resignan a la función de entretenimiento o de artificio: aunque se afirmen como ficciones, quieren sin embargo ser tomadas al pie de la letra. La pretensión puede parecer ilegítima, incluso escandalosa, tanto a los profetas de la verdad como a los nihilistas de lo falso, identificados, dicho sea de paso, y aunque resulte paradójico, por el mismo pragmatismo, ya que es por no poseer el convencimiento de los primeros que los segundos, privados de toda verdad afirmativa, se abandonan, eufóricos, a lo falso. Desde ese punto de vista la exigencia de la ficción puede ser juzgada exorbitante, y sin embargo todos sabemos que es justamente por haberse puesto al margen de lo verificable que Cervantes, Sterne, Flaubert o Kafka nos parecen enteramente dignos de crédito. (SAER, 1997, p. 16).

Além disso, quando se ocupa da ficção que trata de *si* e de *alguém que fala de si*, é necessário entender que o narrador, o *eu* que conta sua experiência, não é mais aquele mesmo *eu* que a *viveu*. É fundamental para as implicações das argumentações deste trabalho, entender que esse *eu* ao se constituir no papel se transforma em figura de linguagem, qual vimos esboçando através, principalmente, do apoio de De Man. Para ele o texto chamado autobiográfico não pode oferecer um conhecimento do “verdadeiro” e “único” eu, ou seja, a questão “no radica en que se ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo – no lo hace –, sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual

conformado por sustituciones topológicas.” (DE MAN, 1991, p. 114). Claro está, de acordo com o que minimamente vimos por meio de Nietzsche e De Man, que não há tal possibilidade de individualização radical de um *eu*.

O importante agora é tratar de analisar até que ponto a escrita de Liscano pode ser *reduzida* a uma escrita autobiográfica – dizemos *reduzida* pelas implicações que em seguida expomos.

2.4 GÊNERO: AUTOBIOGRAFIA?

Philippe Lejeune não foi obviamente quem cunhou o termo autobiografia, porém se tornou reconhecido por dedicar-se ao seu estudo e teorizar mais detidamente sobre a questão nos inícios da década de 1970. Em seu *Pacto autobiográfico*, lançado em 1975, define-a assim: “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Percebe-se no estudioso uma necessidade, na contramão da tendência crítica da época e dos estudos filosóficos em correspondência com a literatura, de limitar pragmaticamente o funcionamento da maquinaria narrativa, tanto no que ele define como autobiográfico quanto no que nomeia como romanesco. Em um estilo que nos recorda Gérard Genette, com quadros demonstrativos que buscam categorizações com anéis matemáticos, vai construindo sua teorização com base em conceitos bastante discutíveis. Os principais, e motivo para diversas críticas e refutações por parte de outros estudiosos, são: a relação obrigatória de identidade entre autor, narrador e protagonista, que para Lejeune é o principal definidor de uma autobiografia; e também – e aí está o mais grave problema de sua fundamentação – o comprometimento, por parte do texto narrativo autobiográfico, com a *verdade*, ou seja, com a veracidade do que é contado, quando cumprido o requisito da tripla identidade.

O pressuposto de “que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2008, p. 24) (enfatizamos que em *El escritor y el otro* há esta tripla identidade), fundamenta o que Lejeune chama de *pacto autobiográfico*, e dessa afirmação, presente no texto escrito pela entidade chamada autor, manifesta-se a intenção (daquele que escreve) em “honrar *sua assinatura*”. Nisso já visualizamos um primeiro problema: a relação nome e assinatura. Para De Man (1991) Lejeune pensa em uma identidade na autobiografia constituindo-se com autoridade legal, não só representativa ou cognitiva, mas “contratual”,

ou seja, quer crer Lejeune que o nome próprio na capa do livro e que também aparece como protagonista-narrador no texto “assina” um “contrato” que extrapola o epistemológico. Isso se dá, segundo De Man (1991), porque Lejeune usa “nome próprio” e “assinatura” indistintamente, saltando do sistema tropológico (nome próprio no texto) à identidade legal (como “promessa contratual”, não ontológica), tendo o leitor como um “juiz” que atesta ou não a autenticidade da assinatura. No entanto

[...] la actitud del lector hacia este “sujeto” contractual (el cual ya no es, de hecho, un sujeto en absoluto) toma de nuevo un carácter de autoridad trascendental que le permite convertirse en juez del autobiografiado. La estructura especular ha sido desplazada, pero no superada, y entramos de nuevo en un sistema de tropos en el momento mismo en que pretendíamos haberlo abandonado. (DE MAN, 1991, p. 114).

Além disso, para Alfonso de Toro, mesmo para aqueles autores que tinham os olhos postos na formalização e classificação da estrutura narrativa, as prerrogativas de Lejeune quanto à fundamentação da tríplice identidade no “pacto autobiográfico” seriam rechaçadas. Ele escreve:

Si Lejeune hubiese considerado las ya bien conocidas teorías de la narración, por ejemplo, el libro de W. C. Booth, *Rhetoric of Fiction* o los modelos narratológicos de Todorov o de Stanzel o si hubiese considerado la Teoría de la Recepción Estética de Constanza, se habría ahorrado una serie de graves problemas. En estas publicaciones se distingue claramente entre “autor”, “autor implícito” y “narrador” y entre las diversas perspectivas. Por ello, una correspondencia entre las tres identidades es teóricamente imposible. El autor como entidad empírica y escribiente crea una figura retórico-heurística, la del “autor implícito”, como su máscara semiótica, literaria, como estrategia narrativa que funciona de otra forma a la del autor empírico. Esta máscara, este juego de roles, representa una reducción determinada del autor real tan sólo por el paso del nivel del objeto, de la experiencia, de la memoria a la escritura, lo que conlleva a una selección, a

una jerarquización, a un orden de los elementos empleados. De allí resulta otra identidad (una escritural) diferente de la real. Tenemos pues una operación paradigmática de la selección y otra sintagmática de la contigüidad. Por ello, cualquier equivalencia o igualdad entre autor y narrador no es posible. Luego tenemos el yo-narrador que se construye en la tensión entre el autor y el autor implícito. La última instancia se constituye en el paso del yo-narrador al personaje donde nuevamente tenemos perspectivas disjuntas que difieren de aquellas del autor, del autor implícito y del yo narrador en su desdoblamiento entre un yo-narrador y un yo-actuante. Estas constelaciones comunicativas y sus respectivas transformaciones se encuentran en cualquier tipo de textos narrativos independientemente de su género, tanto en textos homogéneos como en fragmentarios o escriptibles. Podemos fácilmente imaginarnos cuán complejas son las transformaciones de identidades y constelaciones narrativas en textos que disponen de una frágil base de enunciación. (TORO, 2007, p. 228).

Por sua vez, Alberto Moreiras (1991), lendo Derrida em *Otobiographie*, percebe a assertiva de que a obra está radicalmente marcada pela “autografia”. Diz que a vida se abre ao que ele denomina “registro autográfico” no momento em que esta possa ser representada na escritura, que encontra sua analogia estrutural do lado daquela. No entanto, lembra que a “figuralidade” do nome próprio, que é única e intransferível, faz parte do “risco e terror da experiência autográfica”, já que se joga o nome próprio sobre a base de sua possibilidade mais própria: “sua impossibilidade, sua *impresença*”. E ainda: “La firma es lo que tiende a cubrir la separación entre remitente y destinatario cuando ambos están unidos por la mismidad del nombre propio. La firma es, entonces, la marca del retorno de la identidad de lo mismo”. (MOREIRAS, 1991, P. 132). Porém, em Derrida a “firma” e o nome próprio não devem ser entendidos como sinônimos de autoconsciência transcendental, ao contrário, devem ser vistas como inscrição do figural e incontrolável.

Além do que antes salientamos, e fazendo parte do pacto estabelecido, Lejeune insere a *perspectiva do leitor*: “Para qualquer leitor, um texto de aparência autobiográfica que não é assumido por

ninguém se assemelha, como duas gotas, a uma ficção” (LEJEUNE, 2008, p. 33), ou seja, quer crer que leitor e autor, entidades factuais, exteriores ao texto, põem-se de acordo quanto à referencialidade, esta sendo reconhecida por ambas como estável e verdadeira.

Se fôssemos seguir a linha de raciocínio de Lejeune para a análise não só do gênero textual de *El escritor y el otro*, mas fundamentalmente para as implicações epistemológicas que viriam em decorrência da sugestão de tais enunciados, entraríamos facilmente em choques teóricos com os pensadores nos quais desejamos nos apoiar, e que colocam como essencial em suas assertivas a desconfiança imprescindível no binarismo, como por exemplo este entre ficção e realidade, nos termos de Saer:

[...] no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura. (SAER, 1997, p. 16).

O certo é que o que cerca o termo *verdade* é de uma abrangência que jamais poderíamos abarcar. Mas com respeito à *verdade* na escrita, que traz consigo o tema da literalidade versus realidade, queremos lembrar algumas de suas conceituações, como importante apoio às nossas argumentações, afinal são assuntos ainda muito discutidos na contemporaneidade. Vale lembrar aqui os estudos de Derrida e de tantos outros pensadores que questionam esses paradigmas fechados em si mesmos, e com isso colocam em crise o conceito de representação. Igualmente, no campo da ficção, Borges será um dos que mais explorará a relatividade do que consideramos realidade, e por consequência da própria ficção. Por isso preferiríamos inscrever *El escritor y el otro* em um tipo de texto que não se deixa enclausurar facilmente, ou pelo menos nossa análise tentará refletir sobre isso. E pensamos sobre o assunto quando lemos em Derrida, a propósito de um livro de Hélène Cixous:

Mas esta é também a lei da Oni-potência-outra, portanto da Literatura, jamais nos será permitido decidir, nesse caso como no das grandes ficções literárias, as de Poe em particular, se o “*na realidade*” [presente no texto do livro antes

citado] não dissimula um simulacro suplementar. Apesar dos itálicos que parecem querer desafiar a ficção, ou rasgar o véu, apesar desses caracteres que vestem os itálicos como a máscara de um personagem de teatro ou de um coro de tragédia vindo lhe advertir – “Ouça, saiba-o, isto aconteceu *“na realidade”* – resta impossível decidir se esta *na realidade* é ainda imanente à ficção, tal um tremor da sobrecarga ficcional, um efeito suplementar da invenção, seja da ficção autobiográfica, seja ainda do sonho ou da imaginação, ou se, ao contrário, a ficção leva seriamente em conta este rasgão da malha, ainda que seja para recuperar e recosturar mais adiante, sob mil disfarces, a referência ao que efetivamente se passou, ao que de verdade teve lugar neste lugar, *na realidade*. (DERRIDA, 2005, p. 19-20).

No texto de Liscano não se lê literalmente a expressão *na realidade*, no entanto, a nosso ver, a mesma está inscrita e latente por todo ele. Dessa forma o texto permite abrir-se à dúvida, e portanto a sua indecidibilidade, seguindo o raciocínio de Derrida. Expande-se no decorrer de toda a narrativa um ser que se faz na escrita, Liscano feito letra, autográfico, que conta a sua verdade e que ao mesmo tempo se tem como criação ficcional. Por sua vez diz viver de um homem factual, que diz ser prisioneiro e escravo de sua criação, e que é, ou talvez não, aquele que nos está contando por meio da escrita, e assim infinitamente. Sylvia Molloy lembra:

A autobiografia não depende de acontecimentos, mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos através de rememoração e verbalização [...] A linguagem é a única maneira de que disponho para “ver” minha existência. Em certo sentido, já fui “contado” – contado pela mesma história que estou narrando. (MOLLOY, 2003, p. 19).

Quando Lejeune promulga que o discurso narrativo autobiográfico leva a marca da máxima: “juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade” (LEJEUNE, 2008, p. 36), abusa da crença em uma verdade irrefutável, aposta em um binarismo radical, outorga ao escritor um papel demiúrgico, centralizador, homogeneizador e logocêntrico, que vem sendo contestado faz muito tempo. O “pacto”,

que opera também na esfera do paratextual, de compromisso com a verdade nos enunciados do narrador que Lejeune propõe, mais se assemelha a uma discussão fora de época sobre um mimetismo exagerado. Diz: “Seu objetivo [o das informações referenciais a respeito de uma “realidade” externa ao texto] não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito de real’, mas a imagem do real.” (LEJEUNE, 2008, p. 36). Com isso, Lejeune quer opor os textos tidos por ele como biográficos e autobiográficos às formas de ficção, e aproximá-los do discurso científico e histórico, ainda que, mais adiante, ele os diferenciará (os discursos presentes nos textos autobiográficos) dos discursos históricos e jornalísticos, e também do biográfico, por não exigirem, necessariamente, que as referências à vida do autor tenham estrita exatidão. Ou seja, bastaria o pacto firmado. Tudo isso não deixa de ser uma posição paradoxal com base nos pressupostos de sua própria teoria.

Mais que trazer a discussão a qual gênero pertenceria *El escritor y el otro* ou os demais livros de Carlos Liscano, alguns dos quais apresentados aqui, importa-nos sim ver em sua obra uma elaboração textual que se abre a essa mesma discussão. Discussão que se projeta para as fronteiras do que possa estar além-texto, sendo esta projeção estrategicamente literária, com menção também às possíveis fronteiras entre vida e obra, na escrita e na sua elaboração. Além disso, a visão é de uma obra fundamentalmente híbrida, isso perceptível desde a leitura de suas primeiras páginas. Ou antes que *híbrida*, dizer que põe em *tensão* tais classificações.

Não é nosso propósito, portanto, encaixar o texto do uruguaio em um gênero único, como limite ou poda de suas possibilidades, senão abrir-se à leitura que possibilita seu discurso fragmentado e fragmentário, de um indivíduo de papel que escreve e que ao fazê-lo se dá conta da impossibilidade de ser sempre o mesmo, que se expõe como muitos, como outro, como outros. Em *La ciudad de todos los vientos*, outro de seus livros que suscita semelhantes discussões, basta visualizarmos alguns títulos capitulares para dar-nos conta da sutileza no emprego da linguagem, misto de proposta assertiva, ao mesmo tempo ambígua e irônica, ainda metonímica e metafórica, tais como: “De la alegría de no haber nacido en el país que no existe”, “Regreso a la húmeda y ventosa capital del país que no existe”. Logicamente que se o leitor quer crer que está referindo-se ao Uruguai e a Montevideu o fará confiantemente, mas o próprio texto, por meio de um narrador que cria um personagem escritor, quer descompor esta ilusão, como que pensando alto: este país e esta cidade *existem e não existem*, são *lugares*

de um livro, são feitos de palavras. O mesmo ocorrendo com respeito ao indivíduo que não é indivíduo, que não sabe quem é, pois em dado momento, no mesmo livro, ele enquanto narrador indaga: “¿Quién escribe lo que se escribe? ¿Yo, nadie? ¿Quién es yo? ¿Quién soy yo cuando escribo? Nada, nadie, alguien que sólo busca saber quién y qué cosa es yo” (LISCANO, 2000, p. 149). Ele, o narrador, não sabe, não afirma, expõe-se com todas suas dúvidas, num texto que cria as condições para a reflexão e a ambiguidade. Em *El escritor y el otro* ocorre o mesmo, e muitos exemplos citaremos neste trabalho. Por isso nos parece reducionista marcar os textos presentes na obra de Carlos Liscano com este ou aquele carimbo de gênero. No entanto, o certo é que desde o princípio não aceitamos tê-los enclausurados sob a denominação de autobiografia, mesmo admitindo a tensão gerada em seu seio, como já colocado, e admitindo também que ela mesma, a sua obra – aqui referida como conjunto de textos escritos – insinua-se num espaço indeterminado.

2.5 GÊNERO: AUTOFICÇÃO?

São uma dificuldade, senão uma impossibilidade, as pretensas definições universais para os textos literários, bem como suas classificações e normatizações de gênero, visto que a indefinição dos mesmos se dá pelo seu hibridismo e jogos ambíguos. Em *El escritor y el otro* o texto se expõe como *diário*, por vezes como *ensaio*, claro que também como *romance*. Barthes (1977, p. 129), em *Roland Barthes por Roland Barthes*, expõe-se também, ou melhor, seu texto se expõe, ao enunciar:

Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém* por detrás). O livro não escolhe; ele funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si). A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. A intrusão, no discurso do ensaio, de

uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser *quase* um romance: um romance sem nomes próprios.

Nesse livro de Barthes temos acesso a um texto cheio de indefinições quanto à sua classificação, quem fala e de quem se fala, temas que Barthes não esquiva, porém é consciente de que são labirínticos. Tanto é assim que a citação recém transcrita é de um momento sub-titulado *O livro do Eu*, escrito por um sujeito-autor (Barthes?), enunciado por um narrador (Barthes?) falando de uma terceira pessoa (Barthes?), usando a primeira e a terceira pessoas alternadamente.

Esse mesmo livro de Barthes, que Philippe Lejeune diz ser o *anti-Pacto* por excelência, desencadeia diversas críticas negativas ao *O pacto autobiográfico* de Lejeune, e o faria reavaliar seus conceitos. Mais de dez anos após publicar seu influente ensaio, publica *O pacto autobiográfico (bis)*, e posteriormente, *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, nos quais revê vários conceitos, porém mantém as principais posições, as mesmas que refutamos. Reafirma, por exemplo, sua crença no binarismo verdade-ficção, sua crença na crença de um leitor ingênuo que crê na afirmação textual da identidade autor-narrador-personagem, leitor este que, se avaliamos os pressupostos de Lejeune, não tem outra escolha a não ser a de aceitar o texto rotulado autobiográfico como discurso do *real*. Continua o crítico francês acreditando que, opondo-se ao *pacto autobiográfico*, está o *pacto romanesco*, que tem como diferença fundamental a negação da tripla identidade antes mencionada. Assim o seu *romance autobiográfico* não diferiria muito dos já rotulados romances em primeira pessoa.

Um dos que vai contestar essa oposição violenta é o professor e escritor francês Serge Doubrovsky que em 1977 lança seu livro *Fils*⁶. Nele trabalha a tripla identidade e o contar de si, no entanto, já em sua contracapa, introduz argumentos que se contrapõem a certos conceitos de Lejeune:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction,

⁶ DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils des mots, allitérations assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir. (DOUBROVSKY, 1977, contracapa)⁷.

Avisa, portanto, a seu leitor, que misturará recordações recentes e antigas, e problemas cotidianos, num relato em que o personagem toma o nome do autor. Explorará a lacuna deixada por Lejeune em seus quadros classificatórios, qual seja o de unir ao pacto romanesco a identidade do autor. Logicamente este tipo de texto que relaciona o fictício com o que se entende por autobiografia é antigo, mas é Doubrovsky quem introduz o termo *autoficção*, que cria um efeito de hibridismo e transgressão, ainda que alguns possam pensar que Doubrovsky simplesmente está catalogando algo que já é quase consenso na literatura atual: a indeterminação de gênero. É destacável também o que lembra Amícola (2008) de que, ainda que assuma diversas formas, os textos autoficcionais têm uma característica comum: o protagonista professa o ofício de escritor e sobre isso a própria narração se encarrega de lançar um olhar muitas vezes ardiloso ou simplesmente metarreflexivo.

Vale igualmente destacar que a autoficção mantém o pressuposto de unidade de identidade de nome próprio entre autor, narrador e personagem, e, no entanto se anuncia como ficção. Para Manuel Alberca (2007) a autoficção aposta na vacilação nos esquemas receptivos do leitor ao propor-lhe uma espécie de leitura ambígua, já que por um lado se insere no pacto romanesco, e por outro sugere uma leitura autobiográfica, principalmente pela correspondência nominal entre

⁷ Tradução livre: “Autobiografia? Não, é um nome reservado aos importantes do mundo, no ocaso de suas vidas e com um estilo delicado. Ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais; se quisermos, autoficção, de confiar a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e da sintaxe do romance tradicional ou novo. Encontro, *fios* [ou *filho/s*] de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou, inclusive, autofricción, pacientemente onanista, que agora espera poder compartilhar seu prazer”.

autor, narrador e personagem. Por isso, continua, tem algo de *antipacto* ou *contrapacto* autobiográfico, ou seja, nem romanesco nem autobiográfico, mas sim no que teria de híbrido entre os pactos, o que ele denomina *pacto ambíguo*.

Esses conceitos últimos se aproximam muito mais do que queremos elaborar com respeito à narrativa de Carlos Liscano, em especial de *El escritor y el otro*. Em nenhum momento entendemos que o autor firma algum pacto autobiográfico, o que sim encontramos ao ler seus textos são relatos de fatos que remetem à vida empírica do autor, baseados nos tantos textos que relatam suas peripécias e vivências, assinados tanto por ele mesmo quanto por críticos, amigos, colegas e, outras vezes, a nós narrados pelo próprio autor. Alguns deles, se verificados, possibilitariam uma reconstrução proto-histórica desta vida narrada. É o que fizemos no início de nosso trabalho, relatamos dados de arquivo, selecionamos aqueles que têm a ver com a criação do escritor, um dos temas relevantes de *El escritor y el otro*, e verificamos que muitos deles são igualmente contados no livro. Mas será que ao explicitar os nomes próprios na própria narrativa, esta que se quer passar por *vida*, tem-se a comprovação (metafísica) de veracidade? Maria Cristina Dalmagro reflete sobre o problema:

El nombre propio en estos relatos es, además de caracterizador frente a otras formas limítrofes, el único modo de percibir el desafío que plantean las autoficciones en relación con la ambigüedad de la identidad, incluso el problema de la identidad personal en estas novelas. (DALMAGRO, 2009, p. 25).

Ou seja, pensamos que a questão não se resume, mas se caracteriza por ser um recurso estético, uma das tantas estratégias no jogo sempre ambíguo e nunca linear do discurso de um narrador. Por isso em outro momento, a mesma estudiosa uruguaia lembrará o que diz James Olney (1991) de que a narração da vida é sempre ficção, para agregar: “[...] y, por lo tanto, estetización [...] Lo importante es la afirmación de que la autoficción es, fundamentalmente, ficción, ser de lenguaje, lo que hace del sujeto narrado un sujeto ficticio en tanto narrado.” (DALMAGRO, 2007, p. 19, 22).

E acaso não encontramos o mesmo em Kafka, por exemplo? Ao ler o *Processo* não poderíamos percorrer o mesmo caminho e encontrar rastros de relato de vida, ainda que não utilize o seu nome próprio? E o

valor da obra de Kafka está nos pretensos dados autobiográficos encontrados? Claro que não.

Los teóricos salen al paso de estas preocupaciones analizando múltiples ejemplos en los cuales otras maneras de atestiguar la identidad nominal, parcial o completa [...] la identidad nominal se puede comprobar no solo de manera explícita sino también implícita. [...] Lo importante, en este caso, es el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción personal sin borrar totalmente las huellas del referente, de manera que lo real-biográfico irrumpe en lo literario y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector y poner en escena el problema de las identidades. (DALMAGRO, 2009, p. 25-26).

Há toda uma tradição a propósito da fabulação de si e da referência pessoal. Amícola (2008) nos recorda que apesar da insistência de Proust em dizer que tudo em *Em busca do tempo perdido* era ficcional, com exceção do nome de uma família de amigos que queria homenagear, deixa entrever um forte desejo de prover seu texto de intensa ambigüidade, quando não de contradições, a respeito do assunto. Antes, as artimanhas de Shakespeare para “contrabandear” o nome William em seus textos, e abusar do termo “will” em seus sonetos, fato apontado por Joyce. Pensando em tudo isso, afirma:

La autoficción moderna tiene entonces como artimaña narrativa un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro [esta última é também uma característica comum nos textos tidos como autoficcionais]. Eso implica, claro está, una clara orientación hacia la fabulación y refabulación del yo autorial, que recuerda la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada “in figura”, por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro pero travestido en un personaje afín al tema pintado, bajo atuendos religiosos o simbólicos. No ajeno a este gusto sofisticado se encuentra el caso más memorable de la historia del arte, como lo es “Las meninas”

(1656) de Velázquez, en las que el cuerpo del pintor produce un llamativo descentramiento del tema. De todos modos, hay que recordar que ni los artistas renacentistas ni los barrocos tenían todavía un verdadero dominio del género autobiográfico, de tal modo que hay que esperar todavía bastante, en mi opinión, para que el subgénero literario que aquí se discute llegue a ser lo que es hoy, dando por sentado que sin verdadera autobiografía no habría posibilidades ni para la novela autobiográfica ni para la autoficción que dependen de la primera para su constitución. (AMÍCOLA, 2008, p. 189).

Mesmo que estejamos de acordo com quase tudo o que antes refere Amícola, há que salientar a opacidade do que ele denomina “verdadeira autobiografia”, pois parece contrapor-se à conceituação de autobiografia de De Man, à qual nos apoiamos.

O mesmo Olney (1991) fazer referência a que uma obra pode ser considerada autobiográfica e não ser uma autobiografia e, ainda, que uma obra considerada uma autobiografia não necessariamente será autobiográfica. Especula que qualquer um que leia, por exemplo, *Retratos do artista quando jovem* de Joyce a reconhecerá como uma obra “autobiográfica”, ao mesmo tempo em que ninguém a terá como uma “autobiografia”. Tal reconhecimento se basearia na própria autorreferencialidade inserida no texto, claramente ou não. Já, por outro lado, projeta um poema de Eliot, *Four Quartets*, como uma autobiografia, não pelas marcas autorreferenciais, ou apesar delas, mas por certos mecanismos formais de “recapitulação” ou “recordação”. Ou seja, a autobiografia, pelo menos nesse caso, não seria uma questão de conteúdo, mas de forma.

De todas as maneiras, ainda que não estejamos interessados neste trabalho em marcar o livro de Liscano como uma autobiografia, nem ao menos como autoficção, interessa-nos sim as reflexões antes expostas de Olney sobre os limites da autobiografia e, portanto, sua definição. Justamente nos parece que ao tentar defini-la projeta sua própria indefinição, já que suas justificativas poderiam servir a inúmeras obras de ficção (romances em primeira pessoa, memórias, diários, etc.). Para nós, realça o efeito de que a invenção está sempre presente na composição do texto ficcional tido como uma autobiografia, uma autoficção ou como autobiográfico, na forma ou no conteúdo – no relato de um tempo passado projetado na escrita no presente, nas mediações da

consciência daquele que escreve ou nas suas recordações, na autorreferência, etc. Com isso ele próprio reflete a sua indecidibilidade de gênero por uma parte, e por outra, demonstra que tudo na sua constituição parte do uso, consciente ou não, de mecanismos ou estratégias de composição, o que nos aproxima bastante, uma vez mais, de De Man (1991) quando pensa num jogo retórico presente na autobiografia, e não em pura mimese referencial.

2.6 AINDA GÊNERO: HIBRIDIZAÇÃO?

Também é certo que o narrador de Liscano, quase sempre escritor e escrevendo de uma/sua vida e de muitas/suas inquietudes, tendo o mesmo nome do autor de carne e osso ou não, joga com tudo isso. Simula pretender que a *bios* chega à *graphé*, e ao mesmo tempo duvida disso. E a divisão em dois, o jogo especular em que a alteridade ganha força, expõe a fragilidade do *autos*. Por momentos parece perceber que a história da vida não se apreende por meio da escrita, somente é figurada, numa constante hipótese do que seria a existência no papel, das diversas formas ou versões de apresentar o vivido no teatro da escrita: “[...] Tal vez pueda la novela, género que todo lo acepta, deglutirse este texto [...]” (LISCANO, 2007a, p. 15). Persegue, nessa encenação da escrita literária, refletir sobre o jogo do escritor na escrita. Nisso está o conflito de sentidos, que parece insolúvel para o narrador. Barthes (1987a, p. 22) reflete: “Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura”. Barthes convida para o jogo da escritura.

De Man (1991, 2007) vê na escritura autobiográfica a própria figura da *prosopopéia*, ou seja, o tropo que faz falar os ausentes, mortos, inanimados, a manifestação ilusória de referencialidade; dar voz por meio da escrita. Em *El escritor y el otro* este espelhismo se dá de forma clara, sem artifícios, é mesmo trazido à discussão. Dois sujeitos que refletem e se refletem em pleno exercício narrativo. Estar inacessível ao real, e ao mesmo tempo querer ser o real. A divisão em dois, sujeito que conta, sujeito contado, na autobiografia, não é possível fora da escritura. A criação no papel é de papel, claro está, e portanto não se lhe pode dar estatuto de realidade. Em *El escritor y el otro* isso vai em abismo, pois além da construção fictícia do escritor factual com seu personagem, há uma outra divisão no homem que conta a criação do escritor, e ainda uma terceira divisão desse escritor que conta a vida de seu criador, e assim num círculo infinito. Mesmo a atribuição do nome próprio não

fecha a questão: para De Man esta não é uma forma de atestar verdade ao dito, e compara a situação com a fotografia:

¿acaso no podemos sugerir, con idéntica justicia, que el proyecto autobiográfico puede en sí producir y determinar la vida y que cualquier cosa que haga el escritor está realmente gobernada por exigencias técnicas de autorretrato y por lo tanto determinada, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? (DE MAN, 2007, p. 148).

Já Barthes (2005a) reflete sobre a mediatização pelo significante heterogêneo, a palavra, diferentemente do que seria com o cinema ou a fotografia. O cinema rapta a fiabilidade da fotografia, desvia-a em proveito de uma ilusão. Pensemos em um texto que chega apenas a conseguir o “efeito de real”, “[...] o desvanecimento da linguagem em proveito de uma certeza de realidade: a linguagem se volta, foge e desaparece, deixando a nu o que diz.” (BARTHES, 2005a, p. 144). Como quando Barthes (2005a) cita Balzac “pintando” a sociedade, porque ele concebia uma arte na forma de outra, tinha dentro de si uma idéia de “bela pintura” e a isso apelava, não como cópia, mas como “efeito de real”, noção esboçada em um artigo de mesmo nome:

A própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo, produz-se um *efeito de real*, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade [...] Esse novo verossímil é muito diferente do antigo, pois não é nem o respeito às leis do “gênero”, nem mesmo sua máscara, mas provém da intenção de alterar a natureza tripartida do signo, para fazer da notação o puro encontro de um objeto e de sua expressão. A desintegração do signo – que parece muito bem ser o grande caso da modernidade – está certamente presente na empresa realista, mas de uma forma regressiva de algum modo, uma vez que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando hoje, ao contrário, se trata de esvaziar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da “representação”. (BARTHES, 2004f, p. 190).

E Derrida (1989), invocando Paul de Man, dirá que este último chegou à conclusão de que a denominada autobiografia não é um gênero nem uma modalidade, mas sim uma “figura de leitura”, que inclusive se apresenta em outros textos, já que se “interioriza” neles uma “estrutura especular”. O que faz Liscano, apoiando-nos nesta concepção, é reinscrever-se como sujeito de constituição tropológica num esquema especular mais que duplo, diríamos circular ou infinito. Para De Man (1991) a prosopopéia como sua figura ou tropo é a própria ficção no jogo do discurso autobiográfico, ligada à memória e numa espécie de assinatura de seu próprio epitáfio, “la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar.” (DE MAN, 1991, p. 116). Derrida ao render homenagem a Paul de Man ajuda a projetar seu olhar sobre nosso objeto de estudo:

Esta ficción de voz, esta “voz ficcional”, dirá más tarde Paul de Man, cobra la forma de una *interpelación*. A partir de su demostración, sólo citaré esta suerte de teorema de la prosopopeya, el cual figuradamente nos interpela, nos mira, nos describe y nos prescribe, nos dicta de antemano, con la voz y bajo la signatura inicialada de Paul de Man, lo que estamos haciendo aquí y ahora: por cierto, haciendo una prosopopeya, sacrificando a la ficción... y lo que él nos recuerda es que la prosopopeya sigue siendo una voz ficcional, aunque creo que su voz ya invade toda voz llamada real o presente. Pero estamos sacrificando a la ficción por amor a él, y en su nombre, en su nombre desnudo, en memoria de él. En el movimiento de este tropo, nos volvemos hacia él, interpelamos a quien nos interpela. (DERRIDA, 1989).

A ideia é ver o efeito de real na autobiografia como um tropo, não o todo como um gênero, ou melhor, a idéia é ter a especulação como proposta do texto autobiográfico. Não é à toa que Saer, percebendo essas questões, pensa na literatura como uma “antropologia especulativa”, na conclusão de seu ensaio “O conceito de ficção”:

A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio [*grosso modo*, o entrecruzamento crítico

entre verdade e falsidade], y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una *antropología especulativa*. Quizás – no me atrevo a afirmarlo – esta manera de concebirla podría neutralizar tantos reduccionismos que, a partir del siglo pasado, se obstinan en asediarla. Entendida así, la ficción sería capaz no de ignorarlos, sino de asimilarlos, incorporándolos a su propia esencia y despojándolos de sus pretensiones de absoluto. Pero el tema es arduo, y conviene dejarlo para otra vez. (SAER, 1998, p. 16-17).

A ideia, ainda, é ter a percepção de que o autor é seu próprio tema, ou mesmo, a aposta do recurso retórico de dar voz ao outro, de escutar o outro – “[...] é a orelha do outro que firma. A orelha do outro diz a mim e constitui o *auto* de minha autobiografia” (DERRIDA, 1988, p. 50-51, tradução nossa) –, que é sempre linguagem. Para Dalmagro (2009, p. 36):

Se trata de “dar voz o rostro por medio del lenguaje”, de restaurar la vida mortal, la narración, mediante un procedimiento donde la voz enmascarada hace las veces de sujeto que narra, pero, según de Man, no puede garantizar la identidad entre sujeto y tropo.

Portanto, o eu como autoinvenção. Isso vem a recordar-nos o termo *autoficção*, no entanto, De Man é muito mais categórico no que se refere a que um pacto referencial é sempre ilusório.

O Barthes de *S/Z*, ainda muito ligado à semiologia e ao entrelaçamento da estrutura das narrativas, já teria posturas teóricas muito distantes de Lejeune e mais próximas ao diálogo com De Man, por exemplo. Aliás, por isso é que anteriormente referimos que Lejeune estaria muito distante das tendências críticas de sua época, não pela virtude de um passo além na sua crítica, mas justamente o contrário, revisitando um modelo muito contestado e quase superado sobre o conceito de autor e de referencialidade. Barthes, justamente no início dos anos 1970 propõe a inversão na análise do papel autoral, e nisso estaria incluída a autorrepresentação como atributo ficcional, e, nas entrelinhas, o problema do nome próprio:

El mismo Autor – deidad un poco vetusta de la antigua crítica – puede, o podrá un día, constituir un texto como los otros: bastará con renunciar a hacer de su persona el sujeto, el fundamento, el origen, la autoridad, el Padre, de donde derivara la obra por vía de la *expresión*; bastará con considerarlo como un ser de papel y a su vida como una *bio-grafía* (en el sentido etimológico del término), una escritura sin referente, materia de una *conexión* y no de una *filiación*: la empresa crítica (si todavía puede hablarse de crítica) consistirá entonces en *invertir* la figura documental del autor en figura novelesca, ilocalizable, irresponsable, presa en el plural de su propio texto: trabajo cuya aventura ya ha sido relatado no por críticos, sino por autores como Proust y Jean Genet. (BARTHES, 2004a, p. 177-178).

Já em *Roland Barthes por Roland Barthes* enterra-se de vez o mito da autobiografia, da análise do *eu* único e imutável, da análise última, sem ambiguidades. Barthes escreve, num texto de ficção, de reflexão, de crítica, de análise aberta, enfim, de *bio-grafia*, por exemplo, o que segue:

Este livro não é um livro de “confissões”; não porque ele seja insincero, mas porque temos hoje um saber diferente do de ontem; esse saber pode ser assim resumido: o que escrevo de mim nunca é *a última palavra*: quanto mais sou “sincero”, mais sou interpretável, sob o olhar de instâncias diferentes das dos antigos autores, que acreditavam dever submeter-se a uma única lei: a *autenticidade*. [...]

Que direito tem meu presente de falar de meu passado? Meu presente tem algum poder sobre meu passado? Que “graça” me teria iluminado? Somente a do tempo que passa, ou de uma boa causa encontrada em meu caminho?

Trata-se sempre e apenas disto: qual o projeto de escritura que apresentará, não o melhor fingimento, mas simplesmente o *fingimento indecível* [...]? (BARTHES, 1977, p. 129-130).

É o que parece representar o ficcionalizado personagem autor-escritor fartamente trabalhado nos textos de Liscano, em especial em *El escritor y el otro*, que é o sujeito barthesiano da escritura de *Aula* (1987a), por exemplo, ou seja, impessoal, atravessado por outros, por muitas vozes. O sujeito da literatura, aquele representativo de uma tradição também poderia ser percebido em Liscano em determinada leitura, na abertura de um texto que se abre a muitas possibilidades.

E o Barthes dos cursos e seminários no Collège de France dos anos de 1978 e 1979 busca cada vez mais a relação daquele que escreve (ou quer escrever) e sua escrita. Preocupado está com o processo subjetivo e, por que não, também pragmático, do *querer-escrever*, este como própria matéria da escritura, mas também como *autonímia*, ou seja, escritura que remete a si, de seu próprio nome: “Mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade. Mais vale o Imaginário do Sujeito do que sua censura.” (BARTHES, 2005a, p. 4). Este Barthes, em quem pomos toda nossa atenção já que é apoio fundamental para nossa hipótese de trabalho, é o que refletirá sobre a *escrita de vida*. Para ele é a *vida escrita* num sentido transformador da palavra *escritura*⁸, uma nova escrita de divisão, que provém da fragmentação, até mesmo da pulverização do sujeito. Diz:

Essa divisão é o desvio, a volta necessária para reencontrar uma adequação, não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos de vida. [...] Escrita da Vida = quanto mais a escrita e a vida se fragmentam (não buscam unificar-se abusivamente), mais cada fragmento é homogêneo [...] (BARTHES, 2005b, p. 172).

Vemos uma vez mais o quanto a *ficcionalização* da vida própria e do contar sobre ela nos livros de Liscano dialogam com variados espectros genéricos, pois em *El escritor y el Otro* a fragmentação e a forma de relatos, como fazendo parte de um “diário” ou do gênero “Diário”, fundem-se e se confundem em uma espécie de romance amnésico. Isso não é bem o que Barthes parece estar buscando nos

⁸ Para Barthes, *grosso modo*, a escritura é a escrita do escritor; portanto, nem toda escrita é escritura, mas sim toda escritura é escrita, porém no uso das palavras em valor de destaque, não como mero instrumento. Usamos essas definições, em nosso trabalho, conscientes das diversas implicações que o termo adquire com Barthes.

seminários citados, no entanto, a escritura de Liscano ao pôr-se em cena sob a efígie do *querer-escrever* e do *estou escrevendo*, ao mesmo tempo que reclama de um *não quero escrever* ou *não o consigo*, como uma verdadeira mescla romanceada de *persona*, *scriptor*, *auctor* e *scribens* barthesianos, leva para o texto uma vertigem de além-texto. Lemos um diálogo com Barthes, quando este último diz:

Todos esses *eus* são tecidos, cintilações na escrita, tal como lemos, segundo diversas preponderâncias → Mas a *escrita de vida* implica, evidentemente, que certo valor criativo é atribuído à *persona*; a escrita surge na parte não escrita da vida, ela esbarra continuamente naquilo que está fora da escrita, e mantém, com essa parte não escrita, uma relação de analogia deformada, ou de *alegoria*; é absolutamente o caso de Proust, que realiza perfeitamente a frase de Keats: “A vida de um homem de certo valor é uma constante alegoria”. (BARTHES, 2005b, p. 174).

Para Barthes a obra proustiana põe em cena ou em escritura um *eu que enuncia*, um *eu de escritura*, cujas ligações com o *eu civil* são incertas e deslocadas, no entanto: “o que passa para a obra é, de fato, a vida do autor, mas uma vida *desorientada*” (BARTHES, 2004g, p. 355), como uma vida com significação de uma obra de arte.

Por tudo isso é que vemos o trabalho de escritura de Liscano como um entrecruzamento de escritas, caminhos que se contaminam mutuamente, jogo ambíguo na escritura, mascaramento do desmascaramento do sujeito, desmascaramento do sujeito que se mascara, impostura de uma postura, postura de uma impostura.

Poderíamos, contudo, utilizar sim neste trabalho o termo de Doubrovsky “autoficção”, principalmente para *El escritor y el otro*, já que este conserva o nome próprio na criação literária entre autor, narrador e personagem. No entanto, justamente por isso mesmo, o de supervalorizar essa referência nos pressupostos da autoficção, de atrair muito a atenção para o nome próprio que se projeta no texto, é que preferimos não encaixar o seu livro sob a referida denominação. Para nós muitas outras implicações abrem-se em seu texto, algumas das quais tentaremos cogitar neste trabalho, do que a simples referência ao nome próprio. Igualmente, como também explica Dalmagro (2009), no desejo de esquivar-se de um termo que é marcado como novo e de controvertido gênero, e que remete a definições que sujeitam o texto a

certas condições de inclusão. Além disso, Liscano não utiliza o paratexto, no livro antes citado, para definir seu texto como um romance, fato que não se faz necessário. Ainda assim, estamos conscientes que o livro de Liscano como proposta literária se aproxima bastante do de Doubrovsky, e que compartilhamos com este muitas de suas idéias teóricas e postas em escrita. Em particular, este levar para dentro do texto a reflexão sobre a ação de escrever sobre si e as questões que envolvem o contar sobre a própria vida, no afã de que tudo seja lido como a mesma dificuldade que foi sua construção. Juntamente, a dificuldade que a própria mistura entre facticidade e escritura acarreta para o ato de escrever, com uma visão estética entre falar de si como ficção, e não esconder-se sob outro nome que não seja o seu. Não só utilizando o eu para contar, mas também o nome próprio, o que eleva até o máximo a sensação de ambiguidade na leitura.

Pozuelo Yvancos (2010) trabalha o termo ou conceito “figuração do eu” em que, escreve, um “eu pessoal” pode adotar formas de representação diferentes à representação biográfica ou existencial, ainda que adote retoricamente alguns protocolos dela. Ele o prefere ao de autoficção, por motivos semelhantes aos nossos. O teórico espanhol argumenta que a “identidade real biográfica” que se imbrica ao conceito de autoficção adere ao entendimento de que a representação do eu pessoal é exclusiva ao possuir um fundo autobiográfico, ou seja, que a figuração desse eu se resolveria ao relacionarmos texto e vida, quando esta é só uma das tantas possibilidades do texto narrativo literário. Não devemos esquecer, continua o crítico, que a referencialidade ficcional não representa um eu alheio a este mundo construído da ficção. A voz de quem escreve (o *escritor*) pode ironicamente remedar a voz de quem existe (o *outro*) tanto fantasioso quanto imaginativo, em uma palavra: quixotesicamente –. Dom Quixote quando perguntado se em realidade existia Dulcinéia responde que Deus saberia se existia ou não, se seria fantástica ou não. O certo é que existia em sua imaginação.

Isso se intensifica com o que Julio Premat (2009) chama de “figura de autor”: inventar no texto não só aquele que narra, mas o responsável do que se lê, uma ficção de autor enquanto relato, uma figura de autor enquanto imagem. A ideia não é a de uma figura sem contradições, é a da que se expõe num texto com construção também com tensões:

[...] la figura de autor funciona como una de las “contradicciones narrativas” que Saer teoriza en un breve texto de *La narración-objeto* que lleva ese título. Allí, plantea que la eficacia de todo

relato se funda en una contradicción: “La de alcanzar lo universal manteniéndose en el dominio riguroso de lo particular”, y propone el ejemplo célebre de Flaubert, que afirmaba, simultáneamente: “Madame Bovary soy yo” y “Hay una madame Bovary en cada pueblito de Francia”. Esta contradicción sería dialéctica, porque “de la oposición entre los dos términos, lo particular y lo general, nace un tercero que los comprende: la narración”. Puede extenderse esta idea de una contradicción narrativa a la construcción de un lugar y de una figura – o una mitografía – de autor: ambos suponen la presencia simultánea de contrarios y una síntesis, que sería la existencia eficaz y funcional de un autor. (PREMAT, 2009, p. 15-16).

Ainda, para Pozuelo Yvancos (2010) o narrador que possui virtualmente traços de seu autor não deixa de usar mecanismos irônicos “em seu sentido literário mais nobre”, que marcariam a distância com relação a quem escreve, convertendo a voz pessoal em uma voz fantasiada, figurada, *ficcionalizada*, em suma, literária.

Modos diversos de se expor problemas inerentes à escrita de si, e que chegam a conclusões parecidas. Wander Melo Miranda (1992) ao tratar dos textos de Graciliano Ramos e aproximá-los de uma “ficção autobiográfica”, diz que mais que uma variedade de reflexos da personalidade do autor, seus personagens são como “projeções imaginárias” dessa personalidade e, portanto, não é necessário que se verifique na vida empírica do autor a sua correspondência, como forma de compreensão de seu funcionamento no texto. No entanto, alerta para não pensarmos que o escritor opta por uma forma de “ornamento estilístico”, senão como próprio da elaboração linguística ao compor o texto com a não coincidência do sujeito consigo mesmo. Na passagem do *eu empírico* ao *eu textual* se dá que “tal elaboração opera um deslocamento que faz da literatura *outra coisa*, diversa do referente primeiro, do dado empírico, então transfigurado”. (MIRANDA, 1992, p. 45).

De outro modo, poderíamos aceitar acomodar o texto de Liscano à denominação “meta-autobiografia” ou, ainda, “autobiografia transversal”, termos utilizados em seus estudos sobre o tema por Alfonso de Toro (2007). Para este investigador a “nova autobiografia”, aproximada dos textos inseridos na chamada autoficção, não se baseia

em modelos como os de Rousseau ou Montaigne, por exemplo, que partiam de um sistema de conhecimento que desejava ser total e verdadeiro, com a crença de poder narrar a verdade partindo de uma suposta unidade entre o eu empírico e o eu escrevente. Para ele a sua meta-autobiografia tem como tema central em seus discursos narrativos justamente a impossibilidade de legitimar e de derivar seu eu em uma referência unívoca, em procedimentos narrativos que impõem uma manipulação da realidade coletiva ou individual.

De esta forma la autobiografía se transforma en una estructura híbrida que se encuentra “entre-medio”, en los intersticios de diversos géneros sin constituir uno sólo donde se da la verdadera batalla con y contra lo real y su escenificación escritural que pasa a ser el tema dominante de este tipo de autobiografía. La frontera entre lo real y lo ficcional se diluye ya que el texto solamente se puede referir a sí mismo y producir de esta forma su verdad sónica. La osadía de escenificar el caos de la memoria y aceptar que la significación existe solamente en el momento de la escritura, esa transversalidad y metatextualidad es lo que hace de la nueva autobiografía una verdadera autobiografía [...] (TORO, 2007, p. 252).

Compartilhamos muitas das conceituações de Toro ao analisarmos o texto de *El escritor y el otro*, primeiramente por não pensarmos em uma divisão violenta entre um modelo tradicional de autobiografia e uma proposta de novela autobiográfica, já que nos dois casos enfrentamos textos narrativos e suas estruturas ficcionais que se elaboram com a posta em escrita numa diegese, motivo mais que suficiente para diferenciarmos fatos escritos de fatos reais. Nisso temos que a *bios* é somente legitimada por meio da “auto-grafia” no próprio ato da escritura. Outro conceito que vemos igualmente em Liscano e que por sua vez Toro o percebe em Robbe-Grillet é a tematização da impossibilidade em distinguir realidade de ficção, já que tudo é parte *real* de um eu que pensa, portanto, que tudo está em sua mente, e que, por sua vez, essas partes do todo se concretizam na escritura. Mais ainda em *El escritor y el otro*, onde a própria invenção – a criação do *escritor* – faz parte de uma hiper-realidade do eu que conta, e que tem dúvidas acerca de quem seja esse que conta.

Além disso, ainda dialogando com Toro, a problematização em *El escritor y el otro* do eu, da verdade, do real, da própria escritura, não tem a pretensão de reproduzir com exatidão aquilo que supõe representar virtualmente, nem busca a totalidade, senão tudo é exposto de maneira fragmentada e fragmentária, com extrema fragilização e desestabilização das figuras do autor, do sujeito, de sua memória, de sua imaginação e de sua lucidez.

Por meio de uma identidade multifacetada, repleta das máscaras e fantasmas próprios de todo sujeito, o texto de Liscano, semelhante ao que diz Toro (2010) do de Robbe-Grillet, reflete também sobre a relatividade de todo conhecimento aceitado, seja pelo “eu” ou pelo “outro”, e busca na autorreferencialidade e nas referências ao próprio ato de escrever a maneira de procurar dar sentido a algo.

Contudo, optamos por não seguir estritamente a linha conceitual (ou terminológica) de Toro já que sua idéia de metanarrativa quando, por exemplo, usada para analisar textos de Robbe-Grillet, é a de que o próprio texto tem como tema central a problematização da autobiografia como impossível, ou seja, a própria impossibilidade de escrever uma autobiografia nos termos tradicionais. O que em certa medida também é o que propõe Doubrovsky em *Fils*, já que de antemão, fazendo uso do paratexto, explicita que o que vai ser lido é uma ficção, sem que com isso não fique clara a sua disposição autobiográfica. Mesmo que diferente, em *Roland Barthes por Roland Barthes* expõe-se também esta temática, se não como central, pelo menos problematizada de forma clara no texto e no paratexto, colocando em xeque o personagem narrativo e desconstruindo o eu autobiográfico. É certo que Liscano em *El escritor y el otro* também dispõe seu texto neste “*entre-medio*” citado por Toro, ou seja, entre romance e autobiografia, entre realidade e ficção, enlaçando e superando os polos, no entanto, não faz da discussão da autobiografia impossível algo central, sua discussão é outra.

2.7 FICÇÃO AUTO-BIO-GRÁFICA, BIOGRAFEMAS E DESFIGURAÇÃO

O tema central de *El escritor y el otro* é a criação escritural em si mesma, e enquanto o texto com sua indecidibilidade de gênero é marcante, preferimos não rotulá-lo mas apresentá-lo como texto de ficção que é. No entanto, o texto é amplo em suas possibilidades de exploração de hibridismo textual, gerador de ambivalências e ambiguidades enquanto narração da vida do sujeito, e mais claro enquanto narração da vida do sujeito da escrita. Já mencionamos aqui o

clássico termo *ficção autobiográfica* numa citação de Derrida. No entanto, gostaríamos de dar-nos a liberdade de matizar sua escrita para referir-nos à obra de Carlos Liscano, em particular a de *El escritor y el otro: ficção auto-bio-gráfica*. Não é nosso intuito cunhar um novo termo, até mesmo porque não somos os primeiros a usá-lo dessa maneira, mas sim queremos ressaltar o que nos interessa do termo clássico, qual seja a *bios* como motivo da *graphé* e a *graphé* como motivo da *bios* no mundo do *autos*, mundo especular do sujeito em letra Carlos Liscano.

Tudo na narrativa de Carlos Liscano é *auto-bio-gráfico*, se tivermos em conta a junção dos lexemas para identificar na escritura do Liscano *ficcionalizado* aquilo que é parte de si, de suas reflexões, motivações múltiplas, direcionamento à escritura, dos fantasmas que se projetam no papel. Olney (1991) recorda a posição de *bios* bem no centro literal e figurado da palavra autobiografia, e que significaria “curso de vida, tempo de vida”. No entanto adverte:

[...] si ésta [a vida] ya ha tenido lugar, entonces habría que preguntarse cómo va a hacerse presente otra vez, cómo va a ser revivida, cómo es posible devolver a la vida lo que ya no se está viviendo, cuándo el “es” ha sido transformado en “era”, en qué momento el presente se introduce en el enorme abismo del pasado, y si éste permanece enteramente real en todos los sentidos entonces debe serlo dentro de un nuevo orden de la realidad totalmente diferente del que forma el presente. (OLNEY, 1991, p. 34).

Porém, atualmente nem a construção nem a análise do texto chamado autobiográfico se centram mais no que tange à *bios*, como observa Ángel Loureiro (1991) – lendo Olney⁹ –, ao não mais entendê-lo como “reconstrução de uma vida e de seu entorno histórico”, como se fazia até meados dos anos 1950. Essa seria uma das três etapas históricas do estudo da autobiografia descritos por Olney.

Uma segunda etapa corresponderia ao *autos*, quando a atenção não mais recai na relação do texto com a história, mas da “conexão entre

⁹ Mais especificamente: OLNEY, James. *Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction*. In: _____. *Autobiography, Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980. p. 3-27.

texto e sujeito”, e de que maneira esse texto pode representar esse sujeito: “El estudio de la autobiografía pasa así de centrarse en los ‘hechos’ del pasado a la ‘elaboración’ que hace el escritor de esos hechos en el presente de la escritura”, e mais: “Gusdorf observa que al *yo* que ha vivido se le añade un segundo *yo* creado en la experiencia de la escritura, razón por la que concluye que el *motto* de la autobiografía debería ser ‘Crear, y al crear ser creado’” (LOUREIRO, 1991, p. 3).

Talvez possamos pensar ainda em *auto*, do latim, como *acto*: ato, feito; e ainda: escritura ou documento. A ficção de Liscano como ação, como *ficcionalização*. A ação como ficção, de uma outra ação: a de criar a narrativa, a de contar. E a *bios* como vida? Qual vida? Quem sabe “[...] a vida escrita (no sentido forte, transformador da palavra “escritura”), a *biografemática* [...] a *escrita de vida* [...] não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos de vida” (BARTHES, 2005b, p. 172). A *auto-bio* no sentido de que se está contando a própria vida, porém a vida feita de letras, a vida escrita com a escritura, a vida tentando ser captada no próprio *ato* narrativo. Nisso interessa-nos aqui, em especial, a relação com a noção de *biografema* que Barthes esboça em *A Câmara Clara* (1984), em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1977), na *Preparação do Romance II* (2005b) e no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* (2005c) onde, nesse último, lê-se:

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista “o lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluções salutareas, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolta de *outro* significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio. (BARTHES, 2005c, p. 17).

Portanto, a obra de um autor como Liscano pode ser entendida a partir do que é atravessado pela sua vida. No entanto, uma vida que não é a mesma das biografias clássicas, precisamente por estar constituída de pequenos detalhes e vazios reinventados pelos diversos narradores e protagonistas em suas narrativas. Ou seja, sua escritura não busca a vida-verdade, nem a total significação, tampouco a história referenciada do sujeito, mas como diferencia Barthes (2005b, p. 170-172): o biógrafo faz história de vida, o *biógrafólogo*, escrita de vida.

E também como observa Feil (2010, p. 38):

Sade, de Barthes, não é o Marquês de Sade, sujeito francês, que morreu em 1814. Sade, em Barthes, é um signo que instiga a produção escritural. É precisamente isto que os signos fazem: operam movimentos escriturais. Sade, personagem de Barthes, é aquilo que permaneceu, em Barthes, da obra produzida em nome do sujeito francês que morreu em 1814. Quando se fala em nome de Sade, não se está remetendo simplesmente a um tipo social ou mesmo psicológico de um filósofo. Em outros termos: quando inventariamos traços biografemáticos de um autor (ou de elementos de sua obra), não estamos nos remetendo ao sujeito, ao autor, mas aos personagens que o habitam.

Zonas abstrusas, espaço indiscernível onde distinguir a realidade da ficção pode ser opção; abandono do referente, onde a mesma noção de autoria é perdida, já que se perde igualmente a clareza sobre o que é real e o que é ficção. E é por isso que os diversos dados que bem poderíamos denominar *biografemáticos* em Liscano são inventariados por ele mesmo, ou por seus narradores e personagens que *performatizam* o autor Liscano, como invenção de vida nos *grafemas*.

Invenção de vida e de *eu* que se pode ler a partir dos textos autobiográficos da chamada etapa já referida do *autos*, é onde se tem bem clara a ideia de que o autor não reflete um autor referencial, mas sim se cria a si mesmo, a um eu que não existiria sem o texto (LOUREIRO, 1991). Ou seja, ainda que na etapa do *autos* se valorize a relação texto e sujeito, em detrimento da história de vida, aproxima-se cada vez mais das noções que nos interessam ligar ao texto de Liscano, como o sugerido com o *biografema*. Não resumidamente o todo no texto, não o extratexto, mas essa indefinição que se produz no próprio

texto. De todos modos, a figura empírica do autor nessa segunda etapa do *autos* vai perdendo poder, antes mesmo dos textos decisivos de Barthes e Foucault sobre o autor. Por esse motivo, Loureiro (1991, p. 3) percebe: “que al perder la autobiografía su condición de objetividad, el escritor pierde a su vez autor-idad, al pasar de ser un testigo fiel y fidedigno a ser un ente en busca de una identidad en última instancia inasible”.

A ficção *auto-bio-gráfica* e a escritura *biografemática*, no entanto, estão para além da discussão postada unicamente no eu, ou na sua relação direta com o texto ou no texto. Para nós, importa sua relação, não só por proximidade histórica, com o terceiro período de estudos dos textos autobiográficos, referido por Olney e explicada por Loureiro (1991): a etapa da *graphé*. Nessa etapa, fortalece-se a discussão do problema da linguagem e do sujeito:

Al mismo tiempo que da al autobiografiado poder para “narrar” su vida, el lenguaje se lo quita, ya que las palabras no pueden captar el sentido total de un ser y además, el lenguaje narrativo adquiere una vida independiente que se manifiesta en narrativas que, impulsadas por una dinámica propia, se desplazan en múltiples direcciones independientemente de la voluntad del sujeto. (LOUREIRO, 1991, p. 6).

Incluamos, juntamente ao problema da linguagem e do sujeito, o problema da escritura e do texto. E aí teremos necessariamente que destacar a importância de Paul de Man com a noção de *desfiguração*.

Para De Man a estrutura especular do texto autobiográfico é um artifício retórico literário que está longe de “reproduzir” ou “criar” uma vida, mas sim produzir sua “desapropriação” (LOUREIRO, 1991). A linguagem como tropo (a prosopopéia como figura ou metáfora no autobiográfico); a função retórica desse tropo ao dar voz, rosto, nome a um sujeito na escrita. A tentativa de restaurar uma vida no texto, o que resulta num “despojamento” e numa “desfiguração” na mesma medida de sua restauração (DE MAN, 1991). Por isso, percebendo no texto autobiográfico uma constituição não só tropológica, também cognitiva, já que a reflexão especular do narrador e do narrado no texto reflete a própria estrutura de todo conhecimento. De Man não parte da ideia referencial de mimese da vida no papel, ao contrário, pensa numa

estrutura que proporciona a ilusão de referencialidade, por isso as interrogantes:

[...] ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? Asumimos que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la mimesis que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? (DE MAN, 1991, p. 113).

Em vista disso, insiste De Man que o que se aceita como constituinte do autobiográfico nos textos pode, igualmente, ser aceito como inerente aos demais textos não assim chamados. Seria algo como o reconhecimento natural da constituição especular em *El escritor y el otro*, onde o autor se declara o “sujeito de seu próprio entendimento”, fazendo-se explícita uma “reivindicação de autoridade”, mas ao mesmo tempo expandi-lo para os demais textos de Liscano, como por exemplo, *La mansión del tirano*, no qual o texto não mostra um autor performatizado com o mesmo nome próprio do autor factual, contudo reivindica ser de “alguém”, e tem uma página titular inteligível. No entanto, paradoxalmente, conclui De Man que, pelas mesmas razões, pode-se dizer que nenhum texto é autobiográfico, ou seja, todo sistema textual é conformado por substituições tropológicas, tal qual o é o autobiográfico. O momento especular é inerente a todo ato de entendimento, e o autobiográfico revela isso ao passo que não consegue escapar do mesmo sistema.

Diz Catelli (2007), lendo De Man, que mais que um tipo diferente de texto, o autobiográfico é um “momento presente em qualquer texto”, uma “decisão de leitura”. Mas a crítica argentina se pergunta o que teria

de singular o texto autobiográfico, levando-se em conta o que diz o pensador belga sobre o caráter substitutivo da linguagem:

Su singularidad consiste en una suerte de visibilidad excesiva: en ella la experiencia del hiato retórico – que caracteriza todos los hechos de lenguaje – es la suma de todos los “yos” anteriores al momento de la escritura; sólo existirán sus máscaras y éstas no se le asemejan. (CATELLI, 2007, p. 36).

E mesmo que não fosse nossa intenção relacionar os textos de Liscano ao sujeito que os escreveu, e apagar a vida que este viveu, pensamos no sujeito que se figura neles, e o efeito disso. Para especular, voltamos a pensar naquele que se faz escritura:

No existe un yo previo, sino que el yo resulta, arbitrariamente, del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que *no* pertenece a la escena, una entidad – el rostro del actor – que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos cómo atribuir una forma. (CATELLI, 2007, p. 34-35).

Assim que vemos em *El escritor y el otro* mais que um modo de representar, um *modo de apresentar*. Portanto de um representar-apresentar, ou de um apresentar-representar. Aparências múltiplas, modos de aparentar. A *bio-grafia*: a vida desta ação de escrever, com todos seus empecilhos, caminhos bifurcados, paixões. A *auto-bio-grafia*: aquela vida que se cria nas letras, que é autorreferente enquanto enumera os livros já escritos, que se problematiza enquanto eu que nasce para escrever, a ficção que contém a *autoficcionalização* da vida, e da grafia na vida.

É como refere Derrida (1988) que o biográfico a “borda interna da obra e da vida na qual os textos são engendrados” (p. 41), vida e obra sem limites, pois que a fronteira “não é ativa nem passiva, não está fora nem dentro. Não é uma linha tênue, um traço invisível ou indivisível entre a clausura dos filosofemas, de um lado, e a vida de um autor já identificável por detrás do nome, de outro” (p. 5).



(LISCANO, 2011d, p. 20).

3 EL ESCRITOR Y EL OTRO: PERFORMANCE AUTOR-ESCRITOR

O espaço diegético de *El escritor y el otro* está povoado basicamente por dois personagens: o “escritor” e o “outro”. Mas há um terceiro que se oculta na voz narradora, o suposto autor da narrativa, que se funde e confunde com os outros dois num só. O narrador, que é um escritor, se chama Carlos Liscano. Ele, o narrador, também é o “outro”, voz sufocada do homem do dia-a-dia, que também se chama Carlos Liscano. Já o escritor de carne e osso, Carlos Liscano, ficcionaliza-se em sua própria escritura, emprestando seu nome próprio e as imagens especulares de sua vida. E ao fazê-lo insere um alto grau de incerteza no relato, ao mesmo tempo em que dessacraliza a sua própria figura de autor.

O importante aqui é a tentativa de perceber nessas diversas vozes que falam por meio do narrador-personagem Liscano os problemas da escritura, de serem escritura, e lançar-lhes um olhar crítico. Além disso, verificar como esses seres de papel remedam de alguma maneira aquele Liscano de carne e osso, ou parodiam seu mundo, aquele tido como “real”. Juntamente, e motivo de destaque, como elementos discursivos canônicos da narrativa literária são discutidos e deslocados em sua própria ficcionalidade, num jogo que prima pela posta em escrita daquilo que normalmente aparece nas margens do texto literário.

3.1 O AUTOR E SUA MORTE

O texto de Liscano parece colocar em evidência várias discussões acerca de preceitos que por muito tempo estiveram tão arraigados na concepção disso que chamamos literatura. Em especial podemos destacar a problematização da autoria. Esta que goza, ou gozava, pelo menos desde o Renascimento, de um estatuto pretensamente sólido, refletindo aspectos vinculados à exaltação do indivíduo, e que chega às portas do século XX consolidado pelos direitos de autor. Talvez pudéssemos entender esta entidade, o autor, como aquela que é “[...] *materialmente* responsável pelo texto narrativo, sujeito de uma atividade literária a partir da qual se configura um universo diegético com suas personagens, ações, coordenadas temporais etc.” (REIS; LOPES, 1988, p. 14, grifo nosso).

No entanto, percebemos nessa definição, e a transcrevemos intencionalmente, ideias um tanto restritas à materialidade do sujeito que escreve, quando sabemos que as implicações que envolvem a criação

literária e, por acréscimo, a figura do autor, não se reduzem somente às relações com o “corpo” que toma o lápis, ainda que este seja de suma importância, e nem ao menos com o “corpus” deste. As implicações do processo do fazer literário se projetam talvez em forma infinita, não se reduzindo, seguramente, a temas de ordem meramente material ou funcional.

Ainda, se queremos aprofundar-nos nesta linha de entendimento um tanto generalizante, o autor literário para o Barthes (2003) da metade dos anos 1960 funde-se com a sua mesma acepção de escritor, ou seja, é o *écrivain*, que por sua vez se diferenciaria do *écrivain* – o escrevente. Para Barthes (2003) o escritor é aquele que realiza uma função, que passa a usar a palavra na escritura num ato intransitivo, enquanto que o escrevente faz uso desta matéria-prima que é a palavra não mais que como um meio, numa atividade de ação transitiva, qual seja o de dar um testemunho, ensinar, explicar. O escritor realiza sua atividade com normas técnicas de composição e normas artesanais, é um “homem” que absorve o porquê do mundo com o como escrever, que tem a literatura como fim, que trabalha a palavra como indutora de ambiguidade, como aquele que “perde o direito sobre a verdade”:

Ahora bien, esta palabra es una materia (infinitamente) trabajada; es un poco como una super-palabra, lo real nunca le es más que un pretexto (para el “écrivain”, *escribir* es un verbo intransitivo); la consecuencia es que ella nunca puede explicar el mundo, o, al menos, cuando finge explicarlo, sólo es para hacer retroceder mejor su ambigüedad: la explicación fijada en una *obra* (trabajada), se convierte inmediatamente en un producto ambiguo de lo real, al que está ligada *con distancia*; en suma, la literatura es siempre irrealista, pero su mismo irrealismo es el que le permite a menudo formular buenas preguntas al mundo [...] (BARTHES, 2003, p. 204).

Nesses momentos Barthes está, em nossa opinião, tratando de modificar, para não dizer desconstruir, as ideias tradicionais com respeito à autoria. Vemos que se gesta aí em sua teorização aquilo que alguns anos depois será um conceito-chave no entendimento da autoria na contemporaneidade, que é quando escreve “*A morte do autor*”. E ao propor o apagamento do real como real na escritura, ensaia o que proporá mais tarde, aprofundando a conceituação, quando escreve:

[...] desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. (BARTHES, 2004c, p. 58).

Uma vez mais ressalta a intransitividade do escrever literário, assim como o texto de *El escritor y el otro* igualmente autorreflete sobre quem escreve, também sobre a experiência pessoal, a memória, a época e suas influências. É a própria posta em escrita discutindo a escritura e de onde se origina. Quando o narrador de Liscano se flagra *escrevendo* à sombra do *outro*, buscando a escritura primeira, procurando parecer-se e ao mesmo tempo diferenciar-se de seus mestres, aí está em plena ação escritural ensaiando com a escrita coletiva, que é uma das características fundamentais para entender-se que aquele que escreve renuncia a si mesmo, dado que sabe que está trabalhando com a confluência de textos de tempos diversos e com discursos que estão para além da individualidade e da originalidade, inclusive o seu; *escreve* o narrador:

Una gloria no menor del inventado [o “escritor”] es no que se reconozca la originalidad de su obra sino que en su obra se reconozca la traza de la obra de los maestros que admira. Sentir que su librito podría ponerse a la sombra de los libros de sus maestros sin llamar la atención. (LISCANO, 2007a, p. 62).

E não só os rastros dos seus mestres aparecerão em seus escritos, pois o texto literário é tecido de muitos textos. A questão toda perpassa a concepção de obra e texto, na obra o autor quer fazer-se dono, no texto não:

Não é que o Autor não possa “voltar” no Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romancista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete; a sua inscrição não é privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel; a sua vida já não é a origem das suas fábulas, mas uma fábula concorrente com a obra; há uma reversão da obra sobre a vida (e

não mais o contrário); é a obra de Proust, de Genet, que permite ler a vida deles como um texto: a palavra “bio-grafia” readquire um sentido forte, etimológico; e, ao mesmo tempo, a sinceridade da enunciação, verdadeira “cruz” da moral literária, torna-se um falso problema: também o *eu* que escreve o texto nunca é mais do que um *eu* de papel. (BARTHES, 2004e, p. 72).

Enquanto notamos o deslocamento conceitual em Barthes, de um livro a outro, com respeito à autoria, outro reflexo se faz sentir que também importa muito à discussão contemporânea, qual seja o do diálogo constante com outros pensadores. Dá-se como que numa rede de discussões sobre pontos fundamentais que orbitam num espaço comum a diversas disciplinas, mas em especial, entre a filosofia e a literatura, provando na prática do discurso escrito, e publicando a teoria do cruzamento de vozes. Percebemos que há um diálogo claro entre Barthes e Foucault sobre a autoria, por exemplo. O mesmo se dá entre Foucault e Derrida, ainda que de forma combativa¹⁰, fato que não nos interessa especular neste momento. E Link (2010) recorda que Foucault era leitor de Blanchot.

Esses pensadores são expoentes na abertura das discussões acerca da crise do estatuto do autor, lembrando que também a literatura já o fazia por meio de, por exemplo, Borges. Mas não toda a crítica estará aberta a essa mudança de postura, o próprio Barthes (2004c, p. 59) escreve: “Apesar de o império do Autor ser ainda muito poderoso (a nova crítica muitas vezes não fez mais do que consolidá-lo), é sabido que há muito certos escritores vêm tentando abalá-lo”. Ele, Barthes (2004c), cita Mallarmé como o primeiro em perceber a necessidade de transferir à linguagem a fala, que a linguagem *performe*, em substituição àquele que se supunha seu proprietário, o autor. Se Foucault (1998), igualmente, coloca Mallarmé como ponto de partida da visível

¹⁰ Ver sobre o assunto em Link (2010), onde, por exemplo, escreve: “Si bien el objetivo de Foucault es, aquí [em *O que é um autor*], aniquilar la metafísica de la escritura que él lee en Derrida, lo cierto es que también puede leerse en ‘¿Qué es un autor?’ una recriminación a su amigo [Roland Barthes], que opone a ‘la obra’, ‘la escritura’ (muy influido por las hipótesis derrideanas). Atento al reproche de Foucault, Barthes publicará en 1971 ‘De la obra al texto’, donde si bien sigue constatando el malestar de la clasificación, resuelve ese malestar en favor del texto y no de la escritura.” (LINK, 2010, p. 70).

desaparição do autor, nós recordamos Onetti dramatizando na escrita, dissimuladamente, essa impostura em sua criação ficcional. Sobre isto Liliana Reales (2009, p. 23, 242-243) escreve:

Onetti, ao escrever, lê a tradição literária e o faz de uma determinada maneira: desconstrói, desautoriza, os axiomas hermenêuticos usuais da identidade da obra e põe em causa noções como as de autor, obra, origem, método, ficção, interpretação.

[...] tudo isto está apontando para a representação da idéia de que Juan Carlos Onetti não deseja ser lido como *Autor* do que lemos; que o que lemos deseja ser lido como aquilo que *se* escreve e, também como aquilo que escrevemos quando lemos [...] Uma postura ética que tem a ver com um certo desvio do sistema de propriedade e autoridade que confere à figura do Autor aquilo que escreve.

Igualmente, como herdeiro dessa literatura pensante e que sabe de antemão que não é única, senão uma rede de citações, é que Liscano também dramatiza sua ausência por meio de sua ambígua presença textual. Não sabemos ao certo até que ponto Liscano estava imbuído do debate crítico sobre a autoria, em especial quando preso, porém é certo que participava do debate implícito que se dava nos textos literários como os de Felisberto Hernández, Borges, Macedonio Fernández, ou os do próprio Onetti.

El escritor y el otro mostra um escritor duvidando de suas atribuições autorais primárias: “Por lo menos yo no soy capaz de hacer que la historia continúe.” (LISCANO, 2007a, p. 19). Parodia Liscano seu próprio labor ao ficcionalizá-lo e ficcionalizar-se. A voz narrativa ao dizer: “Escribir es un arte quieto, me digo. Y ni siquiera sé qué significa eso” (LISCANO, 2007a, p. 15), lembra-nos aquilo que Barthes (2004c) comenta acerca dos surrealistas e a escrita automática, que em certa medida, ao deixar-se levar pela mão que escreve, com toda a rapidez, num fluxo proposto a vencer o pensamento da mente individual, o escritor aceita, a partir disso, uma escrita coletiva, contribuindo para a dessacralização do autor. Não estamos afirmando que aquela mão que escreve naquele corpo de carne e osso que escreve, no mundo tido como “real” do escritor que leva o nome próprio Carlos Liscano, flerta com a escrita automática, não se trata aqui neste trabalho, claro está, em

nenhum momento, da tentativa de adivinhar intenções ou atitudes no ato de escrever do homem factual. Queremos sim é referir-nos ao Carlos Liscano ficcional ou *ficcionalizado*, o autor no texto, também escritor e homem, aquele que no ato de realização da escrita reflete sobre sua ação espontânea do e no próprio ato de escritura, quase que como o reflexo de um rascunho que se deixa divulgar a seus possíveis interlocutores, o que até mesmo nisso coexiste com a dubiedade, já que ele próprio parece ser o destino de sua interlocução. Derrida (1988) diz que quando Nietzsche “se escreve” a si mesmo, também “se escreve ao outro”, como um remetente e um destinatário que aparentemente são os mesmos. Moreiras sobre isso comenta: “Esta es la temática del doble sí que Derrida ha desarrollado en otros lugares: el sí es siempre un sí al sí, porque el primer sí no es inmediatamente presente, sino diferido por la constitución misma de su posibilidad. Es, digamos, el asentimiento a un envío a cuya recepción hay que asentir previamente”. (MOREIRAS, 1991, p. 132).

Liscano feito papel é a justa imagem do indivíduo que não tem assertivas, que se pergunta, e responde como que tentando convencer-se, que pensa e depois, talvez, repense – “La literatura es un arte quieto. Tal vez era eso lo que quería decirme hace unos días. Escribir es estar sentado, inmóvil en la infinita inquietud. [...]” (LISCANO, 2007a, p. 21). Aquilo que Foucault (1998) se refere à pluralidade de egos presentes nos discursos providos da função-autor, em que o discurso de um, dispersa os demais discursos simultâneos dos outros eus. O texto de Liscano simula esses discursos ao projetar-se como multiplicidade de vozes que se projetam de um – que por vezes é outro.

3.2 O LEITOR E SEU NASCIMENTO

Há um momento no livro de Liscano que ao leitor é transferida não a responsabilidade de desenredar a história, mas a de visualizar aquilo que é construído com a própria escritura e que se justifica por ela mesma. Assim é pensado pelo narrador:

A partir de ese texto el escritor dibuja los caminos que subyacen a la historia, señala posibilidades que desechó, muestra sus dudas, establece vínculos con otras obras. Debajo del campo de la historia ya dicha, el lector oye la voz entrecortada del escritor. El diálogo entre esa voz y el lector transforma la historia en pretexto para reflexionar sobre el arte de contar. El lector no tiene por qué seguir lo que dice la voz o no tiene por qué

hacerlo todo el tiempo. Puede fijar su atención en la historia que le cuentan y evitar la voz que subyace en la página. Pero otro día, o con otro lector, el diálogo se establece. De ese modo el lector deja de ser pasivo, siente que de verdad le cuentan cómo son las cosas. (LISCANO, 2007a, p. 75).

Como refere Barthes (2004c) a escritura é múltipla, está composta por vários discursos que se entrecruzam, formam uma tela de falas, mas que não está para ser “decifrada”, já que está eximida de sentido sistemático. No entanto, é no leitor que esta multiplicidade é recolhida, não no autor. Portanto, aquela suposta voz demiúrgica da origem da escritura não é, para Barthes, o lugar autêntico da literatura, senão naquele que é seu destino, na ambiguidade intrínseca ao tecido textual:

[...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004c, p. 64).

Assim o texto se recria com certa unidade no leitor, que dá sentido ao conjunto de signos ao organizá-los como leitura. Giorgio Agamben (2007), em “O autor como gesto”, vai mais longe na subjetivação da relação autor e leitor no seu vínculo de inexpressão com o texto. Para ele os dois se põem em jogo no texto e ao mesmo tempo fogem disso:

O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente [...] (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Já Jitrik (2010) reconhece que a leitura inunda a escrita e a faz desaparecer como instância, porém a leitura não compromete o momento prévio a ela, a escrita. Portanto não teríamos que confundir

estes momentos de textualidade que são diferentes. Escreve o crítico argentino:

Por lo tanto, y para recuperar lo que sería propio de la escritura, tendremos que aislar ambos momentos y evitar confundirlos, operación que desafía opiniones muy difundidas acerca del lugar en el que deben ser situados los textos para determinar no sólo su valor sino aun su existencia: no carecen de vehemencia opiniones acerca de que es en realidad el lector quien crea el texto. Va de suyo que pensamos lo contrario y que lo hemos sostenido de esta forma: no existe el lector sino el texto, que es quien crea el lector. (JITRIK, 2010, p. 20).

Por isso propõe Jitrik que não se atribua à leitura uma produtividade que exceda a sua esfera, e nem ao “leitor”, pois esta figura é “[...] invocada hasta el cansancio por una crítica literaria que, sin saberlo, ha hecho desaparecer la instancia básica de producción y, de paso, a su agente, el escritor.” (JITRIK, 2010, p. 20).

Ainda que Jitrik aqui pareça andar na contramão do que dizem, por exemplo, Barthes e Agamben, sobre o valor do leitor como aquele que dá sentido ao texto, mostra-se numa posição importante para que reflitamos sobre alguns pontos de *El escritor y el otro*. O próprio título do livro já nos remete a um possível leitor associado ao ato da escrita, já que se dão ou quase se dão como ações simultâneas, a escrita e a leitura. Recordemos que De Man (1991) tratou a autobiografia como figura de leitura, e o momento autobiográfico como “alinhamento entre os dois sujeitos no processo de leitura”. No entanto, talvez possamos reavaliar o que diz Jitrik se pensarmos no que também escreve De Man ao contrapor-se ao *pacto* de Lejeune, ou seja, que não devemos converter o leitor “en juez, en poder policial encargado de verificar la ‘autenticidad’ de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante, el punto hasta el que respeta o deja de respetar el acuerdo contractual que ha firmado” (DE MAN, 1991, p. 114). Nisso De Man, como Jitrik, não deseja também atribuir à leitura uma instância que não lhe corresponda, porém, deixa claro que o problema não reside na leitura em si, senão na questão cognoscitiva da fundamentação teórica à qual está se opondo (e por consequência das questões de assinatura e contrato).

Além disso, podemos pensar na citação e na autocitação como processos de escrita e leitura coincidentes. É o que refere Miranda (1992) ao ler Silviano Santiago. Diz que “a menção reiterada do texto a

outros textos através dos recursos apropriativos da citação concorre para o esfacelamento da exclusividade de um centro gerador de discurso, ou melhor, da noção de individualidade autoral” (p. 59). No entanto, tal postura poderia, contraditoriamente, afirmar a mesma noção de individualidade pela própria autoleitura que exige a leitura do texto alheio e que, no caso de Santiago, poderia intensificar-se pelas reflexões e comentários críticos dele ao texto lido e usado, por vezes, como pré ou posfácios. Porém, Miranda julga que tais intervenções “[...] funcionam como suplemento irônico que aguça a atenção do leitor para a ambiguidade e a complexidade da prática escritural, cujo fundamento reside no confronto incessante entre verdade e ilusão, vida e obra, sujeito e discurso.” (p. 59). Portanto, a contradição se mostra aparente e não tem o objetivo de cercear a circulação independente do texto original.

Liscano diz: “[...] uno escribe lo que le gustaría leer, yo siempre soy el primer lector de lo que escribo, entonces si me gusta leer esto me gusta este tipo de escritura [...]” (LISCANO, 2010c, s/p.). Não pensa escrever para um leitor ingênuo, seu alvo parece ser o leitor que conhece suas “jogadas” anteriores, que se dá conta do jogo da invenção. Portanto, sua produção não está isenta do permanente pensar na leitura, “sua” leitura, leitura do “outro”, enquanto escreve. Seguramente esse é um dos motivos pelo qual se refere em seu último livro ao “leitor salteado” de Macedonio Fernandez.¹¹ Macedonio, na série de “prólogos” de sua “Primera novela buena”, dialoga como o leitor salteado em forma jocosa (mas séria), e assim discute a arte do saltar, sobre a obra salteada, sobre o autor salteado:

No te pido, lector salteado – inconfeso de leer del todo y que no dejarás de leer toda mi novela, con lo que la numeración de páginas vana para ti habrá sido desatada en vano por ti, pues en la obra en que el lector será por fin leído, *Biografía del*

¹¹ Entrevistamos Liscano em seu escritório na Biblioteca Nacional do Uruguai no final de 2010, que nos revelou recém haver terminado de escrever uma espécie de continuação de *El escritor y el otro* intitulado, originalmente, *Vida del Cuervo Blanco*. Posteriormente, confiou-nos (à minha orientadora Liliana Reales e a mim), como leitores privilegiados, os originais do livro em espanhol. O mesmo foi publicado primeiramente em francês com o título *Le lector inconstant suivi de Vie du Corbeau Blanc* em fins de 2011, e o tivemos em mãos, enviado pelo próprio escritor, enquanto escrevíamos esta dissertação. Até o momento o livro não foi publicado em espanhol.

lector, sábese que se dirá lo que, desconcertante, le ocurrió al salteado con un libro tan zanjeado que no hubo recurso sino leerlo seguido para mantener desunida la lectura, pues la obra salteada antes – , disculpa por presentarte un libro inseguido que como tal es una interrupción para ti que te interrumpes solo y tan incómodo estás con el trastorno traídote por mis prólogos en que el autor salteado te hacía figurarte y soñar sobresaltado que eras lector continuo hasta dudar de la inveterada identidad del yo salteante. (FERNÁNDEZ, 2010, p.30).

O narrador de Liscano se confessa um leitor salteado, por isso escreve histórias inconexas a um leitor que possa descobrir sua conexão, como Macedonio Fernández quando este, por exemplo, escreve:

Al lector salteado me acojo¹². He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e insabido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela [...] Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: el leer seguido. Al contrario, el lector seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar: la de seguir al autor que salta. (FERNÁNDEZ, 2010, p. 130).

Em nosso objeto de estudos o *outro* do livro bem pode ser o *leitor* adjunto ao ato da escrita e, portanto, participe na produção do texto. Esse *outro*, assim sendo, pode tanto figurar o escritor como o leitor. Em *A orelha do outro*, Derrida (1988) afirma que o assinante do texto autobiográfico é seu mesmo destinatário, a assinatura não ocorreria no momento da escrita, mas no momento que o outro o escuta, a orelha do outro se constitui no “eu autobiográfico”.

3.3 O AUTOR E SUA FUNÇÃO

Se Barthes questiona a unicidade do sujeito a partir de uma única e soberana voz, revendo o papel do indivíduo autor dos discursos, em especial o literário, deixando, portanto, este sujeito de ser entendido como iluminado e senhor de si; de maneira similar, a *função-autor*,

¹² Epígrafe de *Le lector inconstant* de Liscano (2011).

sugerida e analisada por Foucault (1998), forma-se como uma “característica de modo de existência, circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.” (FOUCAULT, 1998, p. 46). Ou seja, um texto não deve ser simplesmente atribuído a um indivíduo com poder criador, senão que nele há alcances diversos, sociais e culturais, e que, portanto, ao autor lhe cabe somente a “atribuição” de autoria. O nome de *autor* estaria para Foucault mais para classificar e caracterizar um certo modo de ser do discurso.

Por um lado o texto de *El escritor y el otro* reflete a complexidade da voz de quem conta, a desconfiança com respeito a sua fonte, comungando com Barthes quando em seu ensaio *Écrivains y Écrivants* lhe vem à tona a pergunta dentre as muitas, que aparecerá sempre: “Quem fala? Quem escreve?”¹³ (BARTHES, 2003, p. 201). Há igualmente abundantes marcas textuais como para atribuir à sua escritura o tom daquela *indiferença* de Beckett citada por Foucault (1998, p. 35): “Que importa quem fala?”¹⁴, com respeito a quem enuncia. Ou seja, no texto-alvo de nosso estudo percebemos essa característica da escritura contemporânea que, segundo Foucault (1998), é um de seus princípios éticos fundamentais, onde o jogo da escritura é transgressor das próprias regras, e se posiciona distante da preocupação de ser a expressão de algo. A vida do escritor e o gesto do narrador Liscano, ao encenarem o trabalho com a escritura, operam este duplo aspecto do jogo, qual seja o refletir aspectos da vida exterior à escritura na ação do uso do significante ao tempo que se volta para si mesma, escritura referindo-se a si mesma, ela, a escritura também num jogo especular.

Agamben (2007) infere que a frase de Beckett, citada por Foucault para representar suas argumentações, poderia ter em sua própria enunciação uma contradição. Ironicamente, escreve Agamben, *alguém* profere o enunciado, mesmo que este negue a importância de quem fale. Ainda que se mantenha anônimo e sem rosto, a voz *fala*, sem o qual a própria tese da indiferenciação enunciativa seria impossível. De todos modos, o próprio Agamben trata de desenredar a operação foucaultiana ao tratar de aclarar que é a função-autor o que importa para Foucault e não o autor como indivíduo real, argumento com o qual vimos nos aproximando neste trabalho ao diferenciar autor factual e autor *ficcionalizado*.

¹³ Tradução nossa de: “¿Quién habla? ¿Quién escribe?”

¹⁴ Tradução nossa de: “¿Qué importa quien habla?”

Abrimos um parêntese: o narrador de *El escritor y el otro* confessa:

[...] El escritor será el que está en los libros, solamente. Pero hay escritores que han hecho que su vida pase a formar parte de su literatura. No son mejores ni peores que los otros, que aquellos que pueden mantener una separación más o menos difusa entre vida y escritura. Creo que soy de los que, sin proponérselo, han convertido la vida propia en literatura. No hace mucho que he tomado conciencia de esto, aunque quizá siempre me lo haya propuesto. En *El método y otros juguetes carcelarios* era ya un gran atrevimiento usar el pronombre ‘yo’. En *La ciudad de todos los vientos* incluí a Liscano como personaje. Sabía qué estaba haciendo, sabía que era arriesgado. Era también una diversión, una travesura. Lo hice. Así pasé de la primera persona del singular más o menos oculta en la que el ‘yo’ era yo y no lo era, a Liscano como sombra que pasa por las páginas de una novela. (LISCANO, 2007a, p. 110).

Leonor Arfuch (2010) menciona a existência como algo “narrável”, porém não “comunicável”. No “comunicar” está o “compartilhar”, e a autora pensa num conceito de Lévinas de que o “existir” não pode ser permutado, o existir é sem “portas” e “janelas”. Portanto, o sujeito tenta “enganar” essa solidão do existir através da narração da própria existência. Diz ainda:

Apesar da impossibilidade de comunicar a existência, cada *eu* tem, no entanto, algo a comunicar de si mesmo, como afirmava Benveniste, um lugar de enunciação único, em que “dá testemunho” de sua identidade. Testemunho de si que é também um lugar de absoluta solidão: um testemunho, para sê-lo, não pode ser “confirmado, seguro e certo na ordem do conhecimento”, afirma Derrida; não corresponde ao estatuto da *prova*, mas remete a um olhar – a uma verdade – irredutível [...] (ARFUCH, 2010, p. 130-131).

Foucault (1998) se pergunta o que é um nome de autor e como funciona. Seguro de que não se trata de pura referência, conceitua que o nome próprio do autor tem funções que extrapolam a simples indicação

do que este sujeito escreveu e, igualmente, o estrito nexos com o sujeito nomeado. Diferente dos demais nomes próprios, o nome do autor tampouco será um figurante de fácil substituição no discurso, seja por um pronome ele ou eu, senão que tem papel de destaque no discurso por trazer consigo referências e significações múltiplas que indicam tipos de discursos que terão na sociedade certo estatuto, muito diferente dos discursos do cotidiano. Segundo Foucault (1998, p. 45-46),

[...] un nombre semejante permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. [...] El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un determinado grupo de discursos y su modo de ser singular.

O texto de Liscano esboça bem esses aspectos da função de autor e parte da complexidade que a envolve. A própria literatura já não é aceita na contemporaneidade sem estar dotada da função-autor, como diz Foucault, queremos saber a origem de tal livro, quem o escreveu, datas, projetos, circunstâncias. O anonimato literário não é aceito, e em quase todas as situações é visto como marca que destitui de qualidade o texto.

Sobre o autor, o escritor e o narrador, Foucault (1998, p. 51) avalia:

Sabemos bien que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre en primera persona, el presente del indicativo, los signos de la localización nunca remiten exactamente al escritor, ni al momento en que escribe ni al gesto mismo de su escritura; sino a un alter ego cuya distancia con respecto al escritor puede ser más o menos grande y variar en el transcurso mismo de la obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese locutor ficticio; la función-autor se efectúa en la misma escisión - en esa partición y esa distancia.

E o texto de Liscano dramatiza não só o labor do escritor, também a importância ou autoimportância do já contado, unido à suposta importância de sua obra na sociedade projetada no texto, o que relacionamos à discussão da função-autor igualmente projetada. Soma-

se o fato de o nome próprio ser a projeção do próprio nome do escritor real. Acrescido a isso, a noção de diversos egos possíveis, na divisão do discurso do indivíduo, e ainda divididos em sujeitos diferenciados, numa divisão de vozes fictícias que tentam distanciar-se entre si. Porém essas vozes não superam o fato de partirem de um mesmo criador que se apresenta sem controle sobre sua criação, e que é criado por ela.

Aquilo que chamamos “a obra de Liscano”, portanto, como produto de uma unidade autoral, só é aceita pela presença do nome próprio que a toma como sua. No entanto, essa obra não é apresentada como provinda de uma única voz ou de uma única mão, o que leva à abertura de outra discussão, qual seja a da unidade da obra e mesmo do que é uma obra. Se acaso dissemos que a obra é tudo aquilo que escreveu o autor, então entramos em uma nova discussão semelhante à noção de autor. Pois, pergunta-se Foucault (1998), poderíamos atribuir à obra tudo aquilo que escreveu alguém que um dia foi definido como autor? Anotações, bilhetes, tudo? Um indivíduo vai deixando rastros por toda uma vida, e quê? Muitas e muitas questões envolveriam as relações que teve este indivíduo que também é tido com um autor, portanto, tê-las como unidade é, no mínimo, discutível:

De modo que es insuficiente afirmar: prescindamos del escritor, prescindamos del autor, y vamos a estudiar, en sí misma, la obra. La palabra “obra” y la unidad que designa son probablemente tan problemáticas como la individualidad del autor. (FOUCAULT, 1998, p. 42).

3.4 O AUTOR E SEU GESTO

Agamben (2007, p. 61) diz que o autor é “[...] o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha [...]”. Liscano como autor pode estar marcando sua presença no procedimento de presença aparentemente remarcada em seu texto, através do mesmo nome próprio de um personagem, que também é autor e escritor, e do mesmo modo através das vozes desse personagem (que pode ainda ser aceito como vários) que se confundem. No entanto, essa aparente presença se expressa apenas no gesto de afirmar a expressão de outro, gesto que, segundo Agamben (2007), é o inexpresso em cada ato de expressão.

Ele, ao fazê-lo, problematiza o ato mesmo, pois põe em jogo a vida real do sujeito bifurcado que não teria expressão distinta à de um discurso cotidiano, do que tende a desaparecer, a fala transitiva de Barthes. Sem esta posta em escrita, a expressão do sujeito no mundo (aqui *ficcionalizado*) seria apagada, ou talvez existisse com menores rastros em registros carcerários, semelhantemente às vidas reais dos homens infames investigados por Foucault¹⁵ e que, segundo Agamben (2007, p. 60), foram

[...] ‘postos em jogo’ (*jouées*) [...] expressão ambígua, que as aspas procuram sublinhar. Não tanto porque *jouer* também tem um significado teatral (a frase poderia significar também “foram colocadas em cena, recitadas”), mas porque, no texto, o agente, quem pôs em jogo as vidas, fica intencionalmente na sombra.

No texto o personagem-autor Liscano teatraliza sua aparição constante, não quer ficar à sombra, ainda que afirme: “[...] pasé de la primera persona [...] a Liscano como sombra que pasa por las páginas de una novela” (LISCANO, 2007a, p. 110). O certo é que se teatraliza à *sombra*, e na aparente voz do *outro* que é também sua. Ao mesmo tempo está a outra voz do *outro*, a do homem do dia-a-dia, a do discurso transitivo, nelas se esconde o autor.

O texto de Liscano não tem a pretensão de ser um discurso histórico, no entanto cria a sensação, noção que contamina todo este trabalho, de que trata da posta em escrita também de uma vida registrada pelos discursos do poder em um dado momento histórico (já que está registrada nos arquivos da ditadura uruguaia, nas reportagens jornalísticas sobre a ditadura, etc.). Esta sensação nos remete novamente ao texto de Foucault (1992, p. 97-98) sobre as vidas, quase anônimas, de homens infames:

[...] existências que estão destinadas a não deixar rasto; que, nas suas infelicidades, nas suas paixões, naqueles amores e naqueles ódios, houvesse algo de cinzento e de ordinário aos olhos daquilo que habitualmente temos por digno de ser relatado; que, contudo, tenham sido atravessados por um certo ardor, que tenham sido animados por uma violência, uma energia, um excesso na

¹⁵ Agamben se refere ao livro *A vida dos homens infames*, de Foucault (ver referências).

malvadez, na vilania, na baixeza, na obstinação ou no infortúnio, tais que lhes proporcionassem, aos olhos daqueles que os rodeavam, e à medida da sua própria mediocridade, uma espécie de medonha ou lamentável grandeza. Tinha-me posto à procura destas espécies de partículas dotadas de uma energia tanto maior quanto elas próprias forem mais pequenas e difíceis de discernir.

Para que algo delas chegasse até nós, foi porém necessário que um feixe de luz, ao menos por um instante, as viesse iluminar. Luz essa que lhes vem do exterior. Aquilo que as arranca à noite em que elas poderiam, e talvez devessem sempre, ter ficado, é o encontro com o poder: sem este choque, é indubitável que nenhuma palavra teria ficado para lembrar o seu fugidio trajeto.

Vidas lançadas no jogo da escritura, na ação da narratividade, e que deixam à mostra toda a ambiguidade do próprio jogo ao percebermos o íntimo desejo do autor em abismo Foucault (já que aquelas vidas ao fazerem parte de registros, de alguma maneira, já haviam sido filtradas por uma mão autoral, esta sim tremendamente invisível) em manejar os dados não ficcionais como ficção. Em certa medida Foucault já faz esta operação ao selecionar esses dados e separá-los, ao manipulá-los numa espécie de colagem, sem que, no entanto, percam o efeito de contar ecos de vidas reais:

É uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desditas e aventuras sem número, recolhidas numa mão-cheia de palavras. Vidas breves, achadas a esmo em livros e documentos. [...] são exemplos que têm menos de lições a serem meditadas, do que de breves efeitos cuja força se desvanece quase imediatamente. Agradar-me-ia designá-los com o termo de “novelas”, pela dupla referência que ele comporta: ao desembaraço da narrativa e à realidade dos acontecimentos relatados; pois é tal a coesão das coisas ditas, nestes textos, que ficamos sem saber se a intensidade que os percorre vem mais do fulgor das palavras ou da violência dos fatos de que eles estão repletos. Vidas singulares, não sei por que acasos tornadas estranhos poemas, eis o que pretendi recolher

numa espécie de herbário. (FOUCAULT, 1992, p. 89-90).

Numa direção oposta, ainda que percorrendo a mesma via, os rastros de vida de Liscano, à parte dos possíveis registros carcerários que não foram destruídos, dos documentos de soltura, das passagens de avião, das entrevistas, etc., e que imprimem sua história factual à sociedade, buscam reativar-se por meio da ficção e da *ficcionalização*, através da voz autoral que é posta em escrita. Tudo o que sabemos dessa vida, portanto, passa pelo discurso organizado na escritura, talvez buscando sentido pela forma. Talvez querendo-se como o narrador de Walter Benjamin que aposta tudo na possibilidade de narrar a experiência: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1985a, p. 198). A tortura, a *Isla*, o silêncio, o abandono, a escritura primeira, a perda, toda uma vida contada em fragmentos, imitando a memória, plasmada na escritura ficcional, que diferentemente do desejo de Foucault ao relatar as vidas dos infames como *romances*, é exposta como romances, transferindo à leitura talvez o desejo oposto, de designá-la como uma vida de fato.

Mas mais adiante Foucault (1992, p. 127-128) confessa:

Dizia, ao começar, que estes textos, gostaria eu que fossem lidos como outras tantas “novelas”. Era ir longe demais, sem dúvida; nunca nenhum chegará à menor das narrativas de Tchekhov, de Maupassant ou de James. Nem “quase” nem “sub-literatura”, não há neles nem sequer um esboço de gênero; há-o na desordem, no som e na fúria, no labor que o poder põe nas vidas, e no discurso que aí tem origem.

El escritor y el otro e demais livros de Liscano estão todos carregados de discursos literários que por sua vez colocam muitas vezes em xeque os mesmos artifícios de construção deles, também num hibridismo de gêneros, não só como romance, também como diário ou ensaio, como já lembrado. Também texto dentro do texto, já que das páginas 125 a 140 do livro encontramos um escrito em abismo intitulado *Vencer al tiempo*, inserção de um texto prévio simuladamente redigido antes do momento narrativo. Sobre este último escreve Roberto Ferro:

[...] “Vencer al tiempo” funciona como una puesta en abismo de *El escritor y el otro*, en particular por la heterogeneidad genérica, la reaparición de motivos, la tensión con la alteridad y el ritmo de la espacialización con que se escanden las secuencias. La narración se va extendiendo como una suma explícita de restos tramados, en la que la tensión estructural entre el enunciado y lo anunciado, es decir, entre lo que la escritura asume como proceso en curso, por una parte, y la enunciación representada, por otra, configura una urdimbre indecible [...] una escritura que, en tanto participa de la generación de su trazado, propone una poética de su propio origen. El sujeto que escribe y el texto que va produciendo, por lo tanto, no alcanzan nunca un grado de estabilidad. (FERRO, 2011, p. 279).

Querer inferir a *El escritor y el otro* um olhar exclusivamente biográfico, visualizá-lo como um documento que queira isentar-se da ambiguidade na leitura, seria negar à sua escritura o que ela se propõe, seria decidir-se por uma leitura, somente *uma* leitura, quando seu texto é plural, a origem de quem fala nele também, e fundamentalmente não tem a obrigação da representação.

De modo que nem o sujeito Liscano, nem mesmo o autor Liscano, seguindo os postulados de Agamben (2007), estariam marcando presença como realidade substancial no texto do livro que estamos analisando, senão que sua vida foi lançada na obra por um gesto autoral e posteriormente imitado, o gesto, por aquele que ocupa o seu espaço, através da leitura. Ainda segundo Agamben, a vida é jogada, não expressa, nem realizada, por isso o autor torna possível essa leitura ao ocupar o lugar do morto, ele próprio testemunha de sua ausência.

Uma vida como foi a do homem Liscano, dos seus inícios como escritor, que o obrigou à convivência com as dores da tortura, com os maus cheiros de seu corpo, com a quase loucura, não cabe no papel; a perda da primeira escritura, o desejo de ser escritor, a solidão, tampouco. Para que se façam presentes num livro é necessário que alguém “se arrisque na leitura”, ocupando o espaço do autor, e o lugar de encontro é a escritura, onde os gestos do autor e do leitor “se põem em jogo no texto”. Jogo, por sua vez, de uma complexidade abismal, já que exige a reunião de uma rede de discursos, práticas e mecanismos,

para fazerem frente a uma urgência, e conseguirem um efeito, o que, *grosso modo*, é o dispositivo de Foucault por Agamben (2009), e que aqui é a própria escritura.

[...] toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia – é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem. E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela. (AGAMBEN, 2007, p. 63).

3.5 O ESCRITOR E SUA FICCIONALIZAÇÃO

Una mancha de tinta sobre el papel. Una gotita apenas dejada caer desde un cuentagotas. Luego hacerla correr, empujarla con la punta de la lapicera. Encontrar una forma que recuerda algo, una cara, una situación. Enseguida perderla porque otra línea se atraviesa. Volver a la búsqueda, a tratar de encontrar en el negro sobre el blanco algo más que el azar o aburrimiento (LISCANO, 2007a, p. 60).

[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES, 2004c, p. 57).

Nesse afã em dramatizar sua obra ao máximo, discutindo e rediscutindo-se em quanto escritura, Liscano se divide em dois dentro da narrativa de *El escritor y el otro*, ficção que se (con)funde constantemente com o mundo “real” do próprio escritor (esse “real” igualmente carregado de ambiguidades). Nesse jogo, onde o autor como nome próprio não faz nenhum esforço em ocultar-se, em ocultar

Liscano, seja este entendido como autor, narrador, escritor, personagem, relativiza a função do eu, tanto gramatical quanto ente que pretende atestar verossimilhança à obra. Mesmo que Liscano não optasse pelo uso do nome próprio, ou do pronome eu, dificilmente se ocultaria, portanto não impediria a dúvida sutil de que o escritor fala de si. Com relação a isso, Barthes (1982) diz que o escritor ao manejar as categorias pessoais não faz mais que tentativas destinadas a dar à sua própria pessoa o estatuto de um verdadeiro signo. O escritor não tenta mais que transformar seu eu em fragmento de código.

Já discutimos aqui que atribuir ao “corpo que escreve”, teologicamente, o nome de autor, não é mais pertinente, pelo menos nas concepções nas quais nos apoiamos. Igualmente seria procurar o autor ao lado do escritor real (FOUCAULT, 1998). Mas também não o faremos na voz fictícia que confusamente parece brotar do escritor real Liscano, mas que, claro está, é *ficcionalizada* como vinda da pessoa, do sujeito que cai no jogo da escritura, como *eu* de papel, pontos negros que momentaneamente se juntam como traços no vazio do mundo em branco que vai se povoando. Posteriormente outros pontos negros comporão novos traços, alguns dos quais se dirão serem o mesmo escritor que esteve em cenas anteriores.

A história desse sujeito e de sua vida jogada na composição narrativa é meramente lingüística, textual, nisso sim se assemelharia ou representaria o papel do sujeito real, que igualmente nasce com a linguagem. Liscano transmuta seu corpo em corpus, em *El escritor y el otro* as marcas paródicas são muito claras, posto que um personagem chamado Carlos Liscano é autor e narrador, mas principalmente um escritor.

O nascimento do *escritor* como personagem que se contrapõe ao *outro*, o que personifica o *homem* anterior, dá-se por meio da *ficcionalização* da própria figura pública e factual do escritor Carlos Liscano ou, pelo menos, através de seu nome próprio. Juntamente a isso, estes personagens, em especial o *escritor*, têm a tarefa de narrar. A verdade é que o narrador, nesse jogo de incertezas e hesitações do texto, nunca está totalmente desvelado devido à mudança constante dos papéis na trama.

Reales (2009) observa que em *Para una tumba sin nombre*, de Onetti, há um narrador (o médico) que não só nos “conta” a história, senão que, e isto nos parece o mais destacado, *escreve-a* (dentro da ficção) e reflete sobre isso:

A diferença é fundamental. Pois, se trata de apresentar não só o narrador, o escritor e através

dele, mesmo que indiretamente, todas as vicissitudes da escrita. Escrever significa reescrever, reorganizar, cortar, acrescentar, restaurar, rasurar, colar, operar “cirurgicamente” sobre um suporte [...], e assumir a responsabilidade da organização de um material que será “manipulado”, também materialmente, pela leitura crítica. (REALES, 2009, p. 63).

Dai a importância de termos em conta as variadas propostas dentro do universo diegético de *El escritor y el otro*, posto que à semelhança do narrador-escritor de Onetti, o de Liscano se revela e nos põe a pensar sobre as consequências de sua atuação na narrativa. Portanto, em consonância com o que diz Reales, o narrador-escritor de Liscano, ao expor-se abertamente, possibilita a discussão do que expõe e de sua atitude autoexpositiva. De fato, em nosso modo de ver, redimensiona a significação do seu texto, com fissuras, com múltiplas significações.

O fato de ser um escritor quem conta a história afasta a possibilidade da palavra ser tão só um meio de expressão como o seria para os “homens transitivos” de Barthes (2003), aqueles que simplesmente pretendem atestar, explicar, ensinar, e que têm na palavra o suporte para tal fim. Já o escritor é praticamente constituído de linguagem, seu ofício é trabalhar a palavra, artesanalmente, de tal modo que não seja descuidada ou irrelevante. Além disso, ao pôr em destaque a figura do escritor, Liscano articula toda a tensão gerada pelo labor de escrever, mas fundamentalmente algo que é notado por Reales (2009) com respeito a um jogo de exclusão do “autor de carne e osso” (no caso Onetti, e no nosso, Liscano) nessa construção do narrador autor-escritor, pois transfere a seu personagem a problemática de quem escreve. Tudo isso se insere no que temos discutido até aqui, ou seja, a relação do afastamento do “autor”, posto que Liscano quanto mais o revela mais o afasta:

[...] Escrever sobre o escrever, narrar sobre o narrar, pode ser entendido, segundo essa lógica, como um modo privilegiado do procedimento que persegue a ocultação do lugar daquele que escreve. Em todo metatexto, em toda metalinguagem, cria-se o efeito de dissolução do sujeito que escreve e o de ser o texto que está a se escrever. (REALES, 2009, p. 178-179).

O que Reales conceitua se encaixaria no que projetamos no texto de Liscano, ao percebermos que o “ser de papel” escritor toma as rédeas do processo criador, tal qual “ele” mesmo o faz quando teoriza dentro do texto que está “escrevendo” (na ficção), ou seja, que o *escritor* domina o *outro*, este último, agora para fins de exemplificação, o de carne e osso.

Como tem a voz quase calada, o homem cotidiano, o do discurso transitivo, o *écrivain* (BARTHES, 2003), não pode, no texto de Liscano, realizar seu desejo de usar a palavra como que para fechar um círculo em torno de um projeto individual que particulariza suas ideias e que tenta expressar uma totalidade. O *écrivain* pensa que o que diz põe fim à ambigüidade do mundo, que institui explicações irreversíveis e informações indiscutíveis. Silenciado, deixa que trabalhe o discurso daquele que Barthes (2003) chama de *écrivain*, aquele que, contrariamente à palavra do *outro* (o homem cotidiano) no livro de Liscano, sabe que a sua palavra é um ato intransitivo, um gesto que não encerra em si mesmo o sentido. Ele, o *écrivain*:

[...] sabe bien que su palabra, intransitiva por elección y por labor, inaugura una ambigüedad, incluso si se presenta como perentoria, que se ofrece paradójicamente como un silencio monumental que hay que descifrar, que no puede tener más lema que la profunda frase de Jacques Rigaut: *E incluso cuando afirmo, todavía interrogo*. (BARTHES, 2003, p. 207).

Posteriormente, adjacente às noções de morte do autor, Barthes (2004c) trabalhará com o conceito de *scriptor* (ou *escriptor*), que é o próprio nascimento de um certo escritor que se dá com a modernidade, mas não como figura puramente histórica, senão que pode operar mudanças no próprio texto moderno. O fundamental é a ideia de que o *scriptor* nasce junto com o texto que escreve ou que *inscreve*. É a partir de seu enunciado que o texto aparece, é a partir do texto que nasce aquele que não precede sua própria escrita. Para o crítico francês o autor como aquela figura teológica que precede seu livro, que é tida como *pessoa* que escreve, e que tem presença antes do seu enunciado, tem seu desaparecimento na contemporaneidade. Já o texto conhece o *sujeito* da enunciação no momento que ele enuncia, e que pode dizer *eu*, porém como linguagem, linguagem que o constitui e o conhece,

[...] o *escriptor* moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para sua paixão, e que, conseqüentemente, fazendo da necessidade lei, deve acentuar esse atraso e “trabalhar” indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a mão, dissociada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem - ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem. (BARTHES, 2004c, 61-62).

O texto, portanto, mostra-se como rede de citações, lugar de encontro de discursos, como num trecho qualquer de um grande rio, encontro de águas providas de não se sabe bem, que se misturam de tal forma que a origem e seu destino desaparecem. O ato da escritura é um gesto imitativo de outras escrituras.

Em *El escritor y el otro* a criação dos personagens que dão título ao livro será a tônica de outra profunda discussão literária que é lançada à luz pelo narrador, mas que possibilita a especulação de presumir ser uma visão radical do autor factual Liscano: “El problema de un fracaso literario estaría en la invención defectuosa del escritor que uno quiere ser” (LISCANO, 2007a, p. 64), conceitua o narrador. Ante tudo, para Liscano, criar o escritor. A este protótipo de homem dedicado dia a dia às letras há que se lhe dar um nascimento, uma criação definitiva, arriscando-se ao que virá como consequência dessa ação primeira. O escritor de fato Liscano chama o processo de “Teoría falsa acerca de como alguém se faz escritor”. Teoriza que “[...] el escritor es la mayor obra del escritor. El escritor es una ficción y su obra principal no son sus libros sino que es él mismo, la invención del personaje que los va a escribir” (LISCANO, 2010b, p. 123), que é quando o indivíduo comum se decide a “construir” aquele que “viverá” só para escrever.

Por outra parte, Aira em *Novelles Impressions du Petit Maroc*,reflete:

Há um paradoxo: para ser escritor, basta, e é necessário, acreditar que se é. Mas quem se acredita escritor, quem se convenceu, nunca o é. O necessário parece ser a crença em processo. É como se tudo estivesse no momento juvenil em que se formula a vocação: eu serei escritor. Daí

em diante vive-se sempre nesse momento original, sem chegar jamais ao que em outros casos seria a realização. (AIRA, 2011, p. 15).

Aira também pensa no escritor como uma “proliferação de teorias falsas”, mas diz que o escritor na sua literatura se cria como mito, já que a literatura é “o método de fazer mitos das particularidades, criar a impossível repetição do único” (2011, p. 8). E o escritor se importa em multiplicar sua qualidade de único, daí resultar numa pretensão falsa. Se os escritores são interrogados sobre sua obra, indagados a revelarem seus segredos não o conseguem, pois não os conhecem, já que seus segredos são os da própria literatura. Por fim, Aira parece, não com pouca ironia, valorizar o mito, em detrimento da obra: “O verdadeiro escritor é o que efetua a transmutação do mau em bom mediante seu mito pessoal, sem prestar muita atenção ao que definitivamente escreve.” (AIRA, 2011, p. 24). Porém Liscano dá atenção ao “mito” como algo não tão público, pelo menos no seu discurso. Diz que não importa que os demais não saibam do fato, mas sim que ele, ao mesmo tempo criador e criatura, tenha consciência de que nasceu um novo escritor e que “a sua invenção não termina nunca”¹⁶. A crise entre o individual e o público se instala na figura do escritor, tida também como “obra” por Liscano.

Essa divisão do escritor criado para escrever e o *outro*, homem do mundo cotidiano “real”, apresenta uma dificuldade para além daquela do que escrever: a dominação do homem do dia-a-dia por essa alteridade escritor, enfim, pela literatura. Reclama o narrador dessa situação:

[...] descansar y un día despertarme, que haya sol y que todo sea suave, ligero, y que yo me haya olvidado de ser quien soy y no tenga necesidad de pensar en escribir, de pensar en decir, de pensar en construir el mismo personaje que se cuenta, que soy yo. Porque yo soy lo que escribo y no soy nada más que eso. Y como lo que escribo es lo que es, entonces yo no soy nada. Extranjero de mí mismo, yo no debería existir. (LISCANO, 2007a, p. 28).

¹⁶ “la invención del escritor no termina nunca”, Carlos Liscano no I Simpósio Internacional de Literatura Juan Carlos Onetti – na Universidade Federal de Santa Catarina, em 22/10/2009. Informação oral, tradução nossa.

Não é à toa que o *outro* é chamado de criado (servente), dominado pelo inventado. O inventado vive num mundo de palavras, o servente na “realidade” (mas que também é linguagem).

Percebemos essa preocupação, ou constatação, igualmente tornada ficção em outros escritores como, por exemplo, em Jorge Luis Borges, fato invocado por Reales (2009). Em *Borges y yo*¹⁷ se plasma a conflitiva relação entre o homem privado e o homem público (o escritor). Como no texto de Liscano, o de Borges também coincide com o uso do nome próprio do escritor factual. A pequena diferença está em que no texto borgiano o *outro* é o *escritor*, enquanto que Liscano parece dar nova leitura à questão ao chamar de *outro* ao homem privado, talvez ao querer definir a submissão que este lhe deve ao *escritor*. Contudo, apesar de o tom que Borges parece adotar não seja o de intensa luta, este deixa claro a imposição do escritor ao homem cotidiano:

[...] yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. (BORGES, 1974, p. 808).

E o narrador Borges salienta a supremacia da escritura: “Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.” (BORGES, 1974, p. 808).

Enquanto isso, o próprio Liscano (2009, p. 3) nos comentou sobre essa relação em entrevista:

En *El escritor y el otro* traté de decir que el escritor se quedó con la vida de Liscano. Creo que sucede siempre, o le sucede a muchos escritores. El que fue ya no existe, el escritor se quedó con todo. Pero hay momentos, instantes, en que el individuo logra recuperarse, ser el que era. Es una ilusión. La invención del escritor hace que el individuo nunca llegue a ser el que iba a ser si no se hubiera hecho escritor. A veces siento que sí, que logro volver al que fui, al que iba a ser, cuando me encuentro con amigos que me

¹⁷ In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 808.

conocieron cuando no era escritor. Ellos dan testimonio de que Liscano existió. El resto del tiempo el escritor se encarga de todo. Es que la escritura creativa, en mi concepto, es un modo de vivir que afecta todos los órdenes de la existencia: los trabajos, las lecturas, los afectos. Se vive para escribir. Aunque uno no escriba, los objetos de reflexión son los de un escritor. No hay escapatoria.

3.6 A NARRATIVA E SUAS VOZES

Este mundo de palavras em que vive o *escritor* lhe dá poder: “Falar, eis o que é importante; aquele que só pode ouvir depende da fala, e vem somente em segundo lugar.” (BLANCHOT, 2005, p. 45). Blanchot está aqui tratando da dialética do mestre e do escravo. Encontra na fala do poeta a fala soberana, a fala do mestre, não obstante que muitas vezes, em sua loucura, não sabe o que diz. Liscano inventa Liscano, o *outro* inventa o escritor, o primeiro fica sem voz, e sabe que existe, mas não consegue ser, não consegue ter fala. Já o personagem criado a toma, e vai com ela contando-se. Esse é o jogo do contar e do contar-se em Liscano

O jogo do contar é problematizado de tal maneira no texto de Liscano que nos dificulta identificar de quem parte a enunciação narrativa. Muitas vozes saídas de um Liscano: “¿Quién piensa esto, yo, el narrador de la novela o el personaje?” (LISCANO, 2007a, p. 24). Essa dúvida nos remete novamente ao texto de Borges, quando se lê no final do escrito: “No sé cuál de los dos escribe esta página” (BORGES, 1974, p. 808). Claro está que em *El escritor y el otro* encontramos um narrador, aquele que conta, que enuncia, mas a desconfiança na leitura gerada pela ambiguidade presente no texto dá a sensação de múltiplas vozes. Que voz é a que se escutaria sussurrando ao ouvido do narrador? Que olhar é o que determina a sua fala? A do autor *ficcionalizado* Liscano, ou a do homem-*outro*? Seria o “rumor da língua”?

Porque o rumor [...] implica uma comunidade de corpos: nos ruídos do prazer que “funciona”, nenhuma voz se eleva, conduz ou se afasta, nenhuma voz se constitui; o rumor do gozo pluralizado – mas de nenhum modo maciço (a massa, pelo contrário, tem uma só voz, terrivelmente forte). (BARTHES, 2004b, p. 95).

Não, talvez de um tipo diferente de rumor, nem o balbucio da fala, nem o gozo próprio da língua, à qual se refere Barthes, pois a escrita está condenada “[...] ao silêncio e à distinção dos signos: de qualquer modo, fica ainda *demasiado sentido* [...]” (BARTHES, 2004b, p. 95).

Blixen (2006, p. 102) cita uma trilogia planejada por Liscano que se chamaria *Arte de ventriloquia*. A trilogia não foi realizada mas seu título “apunta a un recurso que atraviesa la obra de Liscano: la multiplicación de voces, metáfora de la fragmentación y dispersión del sujeto”. Em entrevista a Hebert Pezzolano, Liscano (1999) contava que seus papéis estavam naquele momento sendo arquivados sob semelhante denominação: *Ejercicios de ventriloquia*. Relata a sensação de que tudo o que escrevia era resultado de vozes diferentes, mesmo que produzidas pelo mesmo indivíduo.¹⁸

Seu plano literário deixa entrever que o contar e o que gira em seu entorno se refletem na sua estética desde os seus começos. As complicações, certamente intencionais, na enunciação de suas narrativas já tinham ganhado força no seu primeiro romance, *La mansión del tirano*. Nele inventa “M”, personagem com claro espectro metanarrativo, que retornará em vários de seus livros, sem que, no entanto, seja desenvolvido. A criação de uma voz na solidão da escritura explicaria em parte a enigmática epígrafe de *El escritor y el otro*: “A mí me inventó M, y me inventó en la oscuridad.” (LISCANO, 2007a). Imagem especular, seu desenho bem pode ser a imagem do número 1 refletida no espelho. Ao perceber-se refletido não terá mais como retornar à forma original, andará a imagem bipartida não mais como duas, mas como uma que interfere no trilhar da outra. O nosso narrador-escritor comenta no livro sobre essa criação obscura, na obscuridade dos tempos do cárcere, personagem que a partir de seu nascimento sempre estará presente no seu contar e contar-se:

Era la noche de la liberación y era la noche más dura de mi vida. Creo que lo que me salvó de hundirme en la desesperación fue que me di cuenta de mi situación y que tenía un personaje para alimentar: el escritor que había inventado en la cárcel. Me dediqué a él. Esa fue mi salvación.

¹⁸ Na fase final de redação desta dissertação (janeiro de 2012) o próprio Carlos Liscano enviou a Liliana Reales a edição, em dois tomos, de seus relatos curtos escritos entre 1981 e 2011; deu-lhes como título: “Oficio de ventriloquia” (ver em referências).

Aunque suene exagerado y ridículo, haber inventado una voz, haber inventado a M, me salvó ¿de qué? ¿De no haber sido yo, de no dejarme ser el que necesariamente debía ser, aquello para lo que había nacido? ¿Qué otra cosa hubiera sido si no me hubiera puesto a escribir? (LISCANO, 2007a, p. 43).

Ainda comenta sobre a sua silueta: “Es M y no otra letra porque me gusta su dibujo sobre el papel, su simetría especular, sus tres ángulos.” (LISCANO, 2007a, p. 100).

A divisão em dois, um eu que carrega a obrigação de escrever e um outro que tem que suportar a carga de viver à sombra do primeiro, é várias vezes ensaiada nos textos de Liscano, clara ou dissimuladamente, até plasmar-se com toda a aparente, mas não menos complexa, transparência em *El escritor y el otro*. Blixen já o percebera:

Las figuras del escritor y su sirviente son una de las variantes de la permanente división entre el yo y el otro. A través de la imagen del “ventrílocuo” o “el charlatán”, entre otras no nominadas, el narrador pone en escena la experiencia de un habla quebrada, dislocada. El tono puede ser agónico, humorístico o grotesco. (BLIXEN, 2006, p. 102).

No entanto, a partição em dois parece sempre remeter a um terceiro, a um ele, com a escritura querendo a voz primeira. Deleuze (2006, p. 14) escreve: “Não são as duas primeiras pessoas que servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot)”.

Blanchot (2002) parece querer comentar, à distância e em outro tempo, o que o narrador-escritor de Liscano problematiza quando diz: “[...] Todo ha sido contado, pero la literatura parece siempre estar por nacer. Porque siempre hay alguien que quiere contar las cosas a su modo. Porque si no estoy aquí, contándome, ¿qué cosa hago yo para seguir viviendo?” (LISCANO, 2007a, p. 154), pois o francês diz que escrever é fazer-se eco do que não pode deixar de falar, ao mesmo tempo que se faz um profundo silêncio que tem sua fonte na desapareição a que está convidado aquele que escreve. É como um murmúrio incessante que se une à autoridade do próprio silêncio. Escrever é uma

entrega ao que não tem fim, é também aceitar o risco de começar. Na sua incessante desapareição a palavra do escritor parece ser carregada de impessoalidade já que o poder de dizer *eu* também vai desaparecendo. Blanchot (2002) ainda articula que o domínio do escritor não reside na *mão* que escreve, – “[...] esa mano ‘enferma’ que nunca deja el lápiz, que no puede dejarlo, porque lo que tiene, en realidad, no lo tiene [...]” (BLANCHOT, 2002, p. 21) –, o domínio estaria numa *outra mão*, a que não escreve, que intervém tomando o lápis e afastando-o. Portanto, o domínio está no poder de deixar de escrever, de interromper o que se escreve, entregando-se ao instante. O escritor está, pensamos, no meio de uma batalha de forças, não tem certeza se quem fala é o *eu*, pois nem ao menos sabe quem é o *eu*, tampouco está satisfeito de que quem fala é “ninguém”; é a pura confusão do controle da mão e da voz do escritor com a mão e voz do outro que dá a sensação de desvario consciente impregnando o texto de *El escritor y el otro*.

Escribir es lo interminable, lo incesante. Se dice que el escritor renuncia a decir “Yo”. Kafka señala con sorpresa, con un placer encantado, que se inició en la literatura cuando pudo sustituir el “Él” al “Yo”. Es verdad, pero la transformación es mucho más profunda. El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. [...] Del “Yo” desaparecido, conserva [o escritor] la afirmación autoritaria aunque silenciosa. Del tiempo activo, del instante, conserva el corte, la rapidez violenta. Así, se preserva en el interior de la obra, está contenido allí donde no hay nada contenido. Pero por esto la obra también conserva un contenido, no es toda interior a sí misma. (BLANCHOT, 2002, p. 22, 23).

Em pleno *ato* narrativo é a indefinição de papéis nas cenas do terreno *auto-bio-gráfico* de *El escritor y el otro* que definem o eu gerador de instabilidade no discurso, desde o seu desejo de revelar-se, de autoexpor-se como múltiplo, até a incerteza gerada por aspirar sua autoafirmação no texto, marcar sua presença que se apaga a cada enunciado.

E essa voz narradora parece sempre anteceder a uma outra voz, a do outro, agora aqui entendida como a voz outra. A voz que sussurra durante o discurso da voz que está narrando o momento, seja esta a do

escritor, a do personagem homem do dia-a-dia ou a do autor. Ou melhor, daquele *alter ego* autor de Liscano presente como sombra no texto. Aquela voz outra, sussurrante, semelhante a uma voz *off* ou *over*, fala durante a vida que se apresenta como cenas fragmentadas de uma vida de reminiscências e reflexões, talvez vivida, talvez desejada como vida relatada. Este jogo de vozes, que não se alternam, senão dão a impressão de que se atravessam mutuamente, como vidas contadas e sendo vividas. Não como vidas paralelas contadas ou vividas, sim como vidas diluídas e por isso misturadas. Recordemos o desejo de Foucault (2004, p. 5-6) de uma outra voz, ao iniciar sua aula inaugural no Collège de France, de um outro que obrasse por ele, ou pelo menos começasse aquilo que pode ser continuado:

Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível.

No entanto, as implicações do tornar público o que se quer dizer parecem diferentes de tornar escrito o que se escreve, pois enquanto no primeiro caso parece haver a valorização da presença, o segundo está marcado pela ausência. Ausência também física, no próprio ato. A interlocução no ato de escrever é consigo mesmo, com a solidão, e com o próprio trabalho, o que gera, talvez, uma sensação de inércia em meio à ação, diferentemente de uma conferência ou uma aula em que há trocas imediatas. Ao escrever, o escritor, fisicamente, normalmente está só, sem companhia, o que se infere, ainda que isso possa ser relativizado, que ele se deixe levar pelo que lhe brota nesses momentos. Pois, parece-nos, que se não estamos sozinhos projetamos uma imagem de nós mesmos de autossuficiência. Em contrapartida, na falta do julgamento do outro, revelamos, pelo instante de introspecção elevada, desejos, medos, angústias, que podem originar interferências na mão que escreve. No entanto, isso vem a chocar-se com o peculiar de nossa argumentação e com a própria encenação do nosso livro, já que o *escritor* nunca estará totalmente só, há sempre o olhar, a escuta, a percepção e, portanto, a interferência do *outro*. Na escritura há algo de

testamentário, e a presença do outro, como na fala, não faz falta para que se busque naquela o sentido dos traços no papel.

3.7 IDEAL DO EU, EU IDEAL

A divisão em escritor e outro – este outro podendo ser lido também como o outro do outro –, imagem metonímica do autor, carrega em si uma multiplicidade de relações e indagações possíveis. Ela, por sua vez, remete-nos a uma outra divisão, conceituada por Barthes, um Barthes maduro física e intelectualmente dos anos 1979-1980. Em suas aulas no Collège de France, e que serão compiladas e publicadas postumamente nos dois volumes de *A preparação do romance*, retoma postulados da psicanálise, os quais já não utilizava havia tempos, segundo ele próprio. Então, analisando e refletindo com respeito a quem escreve ou ainda, sobre quem deseja escrever, traz à conceituação a divisão entre o *Ideal do Eu* e o *Eu Ideal*. O primeiro, o *Ideal do Eu*, é o lugar de exigências do sujeito, do lado do simbólico. Já o *Eu Ideal* é a forma segundo a qual o sujeito aparece, ou quer aparecer; está do lado do imaginário. Segundo Barthes (2005b), há uma dependência do *Eu Ideal* com relação ao *Ideal do Eu*, do imaginário ao simbólico, e que a escrita estaria do lado simbólico, no entanto com a instância do *Eu Ideal* sempre presente. Diz: “Um referencial se estabelece entre a postulação do Ideal do Eu (Escrita) e a postulação do Eu Ideal (imaginário fora da escrita), que *empurra* o sujeito para a escrita, obrigando-o a escrever *infinidamente*.” (BARTHES, 2005b, p. 73).

Claro que Barthes está analisando o homem de fato que escreve ou quer escrever, e o nosso propósito é analisar uma imagem presente na escritura, qual a do sujeito que escreve ou que quer escrever e não consegue mais. Queremos o Liscano escritor, porém de papel, ou seja, aquele Liscano a quem temos maior acesso, pelo menos, talvez fantasticamente, nisso acreditamos. Repetimos o que vimos dizendo como justificativa de nosso trabalho: pensamos que o livro *El escritor y el otro* é uma discussão sobre variadas questões que envolvem o fazer literário, seja o falar de si na ficção, seja o próprio ato de escrever como ofício. Ainda que, como concebemos, tudo se trate de uma posta em escrita, que em todos os casos é ficção, não deixamos de entrever no livro um espargimento, que o contamina desde a primeira frase até a última, de toda uma reflexão ensaística, que até aqui chamamos de autorreflexão, fruto de seu hibridismo e discussão ampla. Mais que ficção, *ficcionalização* como preferimos e gostamos de denominar. A

diferença, para nós, entre o “texto científico” de um Barthes, por exemplo, tratando do fazer literário chamado “real”, e o texto ficcional de Liscano, em certa medida fazendo o mesmo, é bastante tênue. Inclusive Barthes igualmente é escritor, produtor de textos híbridos – o mesmo podemos dizer de Foucault e Blanchot, entre outros. Enfim, a diferença entre esses textos é muito frágil, e ela se assenta mais na institucionalização e verificação de valor dos discursos, o que não deixa de ser gerador de ambiguidades. Por isso, dentro de certos limites, que nem ao menos são tão definidos e definitivos assim, o texto de Liscano remete a situações *reais* dos problemas que envolvem aquele que é ou quer ser escritor, dialogando, portanto, disfarçado de pura invenção, com o texto crítico e “científico” de Barthes, que também se disfarça, pensamos, em pura ciência, quando não só explica, analisa e exemplifica, mas também destila narração, reporta, refere, imputa, e mesmo é lúdico.

Em *El escritor y el otro* há uma voz que conta, seja a do escritor ou a do outro, ou ainda a daquele que tenta afastar-se dos outros dois, por vezes julgando um ou outro, e um olhar, qual olho que tudo vê. Enfim, essas vozes e olhares dizem que a vida do sujeito Liscano foi entregue à escritura, salva por esta ao ter que alimentar o escritor criado, e, a despeito das dificuldade para seguir escrevendo, é um escritor e disso não abre mão. Essa atitude de desarraigo do mundo, fatalmente levará a batalhas entre o homem do dia-a-dia e aquele que quer dedicar-se a escrever. Claro está que a luta começou a ser vencida pelo escritor desde o momento de seu nascimento. Aplastar a voz do *outro* foi questão de tempo. Por isso se verifica a valoração que tem a literatura na vida do Liscano construído por Liscano, mas que aparentemente é decisão corriqueira de todo aquele que quer escrever literatura. O pensamento quase exclusivo na produção literária é encenado no nosso livro de estudo, mesmo que atrasada por afazeres cotidianos, que serão aceitos como necessidades. Estas aparecerão com importância inferior, muitas vezes por ter o corpo que sobreviver desenvolvendo tarefas diferentes à do escrever, o que nos parece ser condição imposta por e para priorizar a vontade de ver-se refletido no papel. Mas como sabe que nunca estará satisfeito com o que vê, continua. Além disso, o narrador-escritor Liscano diz procurar parecer-se e diferenciar-se de seus mestres e, logicamente, que gostaria de ter sua obra reconhecida, valorizada como ele próprio valoriza sua insistência nela.

Para o escritor, a escrita é primeiramente (primeiramente e sempre) uma posição absoluta

de valor: introdução do Outro sob as espécies de uma linguagem essencial. Qualquer que seja o futuro desse sentimento (e ele não é simples), o escritor possui, é constituído por uma crença narcísica primeira → Escrevo, portanto tenho valor, absolutamente, aconteça o que acontecer. Classicamente, chama-se essa crença de Orgulho; há um orgulho do escritor, e esse orgulho é *primitivo*. (BARTHES, 2005b, p. 74).

Ao mesmo tempo em que o narrador de Liscano quer projetar a si mesmo no que escreve, também demonstra a necessidade de ser aceito. Isso é exemplificado quando traz à cena as reminiscências, algo borradas e fragmentadas, de seus pais, pois sua autoaceitação como sujeito e escritor se projeta neles. Talvez a demonstração do orgulho de pensar na possibilidade de mostrar àquelas figuras paternas que, apesar de tudo, sobreviveu, e que é um escritor, um escritor que publica, que é conhecido e reconhecido. Mas essa demonstração nunca será totalmente realizada pelas dúvidas geradas pela própria falta de aceitação plena do que escreve. O tormento das dúvidas que pairam sobre o que escreve, o caminho difícil de satisfazer a suas próprias expectativas. Ainda sobre esse orgulho do escritor, mas que aparece muitas vezes unido à contradição de declarar as próprias dúvidas com respeito a seu talento, como normalmente o fazem os escritores em textos supostamente confessionais, Barthes (2005b, p. 75) declara:

Esse orgulho, paradoxalmente, pode ser *modesto*, porque não se refere forçosamente a uma obra contingente (em uns e outros, mil declarações de dúvidas a respeito da qualidade de suas obras), mas certamente, e sempre, ao próprio *Escrever*; é *Escrever*, como Ideal do Eu, que é soberano, exaltante; escrever é um ato de Fazer-Valer é, claro, constantemente minado pela dúvida que pesa sobre a obra contingente, mas não é jamais liquidado; há uma esperteza permanente, que transforma a própria dúvida em Fazer-Valer: posso, por exemplo, escrever uma obra (um diário íntimo) na qual, pateticamente, assumirei, declarando-a, uma perda, uma degradação de meu talento; mas se *escrevo* que valho menos, assim fazendo declaro que valho mais.

Portanto, a face que quer mostrar o *Eu Ideal* pode ser a do escritor público, já não mais a da pessoa que não se dedica a escrever (a *persona* barthesiana), aquele que se orgulha do seu ofício. Mas aqui nos referimos a um orgulho diferente presente no discurso do escritor *ficcionalizado* de Liscano, orgulho associado à necessidade de escrever que o consome como dor, mas que ao ser infligido por tal fardo, o do ter que escrever, almeja-o cada vez mais, e sente o prazer de tê-lo. Este orgulho é o do *Ideal do Eu*, quer que saibam de si, da sua dor também, mas em primeiro lugar que saibam que ele é um sujeito que escreve, que para isso existe.

No entanto, contraditoriamente, e aqui começa a dialética que faz funcionar o escritor, que o empenha numa escrita infinita, mais forte do que os sonhos de *Wu-wei* [o desejo de Nada Fazer], e que tento descrever -, o Fazer-Valer da escrita é intimamente penetrado por um sentimento deceptivo, de uma perda de valor: escrevo, portanto convenço a mim mesmo (*Ideal do Eu*), mas, ao mesmo tempo, constato que: não, o que escrevi não é *meu eu inteiro*; há um resto, extensivo à escrita, que eu não disse, que constitui meu valor inteiro, e que preciso, a qualquer preço, dizer, comunicar, “monumentalizar”, escrever: “Valho mais do que aquilo que escrevo”. Esse resto, ou esse excedente, essa sobra da escrita que a escrita deve recuperar, esse *sursis* que devo explorar, escrevendo de novo, até o infinito, é o *Eu Ideal*, a *pro-tensão* que ele impõe ao *Ideal do Eu*, à Escrita. (BARTHES, 2005b, p. 75-76).

O personagem-escritor de Liscano ao instalar-se como aquele que deve escrever e, portanto, tomar as rédeas da vida do *outro* em busca da escritura, se põe do lado do *Ideal do Eu* pela necessidade intrínseca do artístico. Enquanto isso, o fazer artístico, no conceito empírico do escritor, é a própria função artística que brota do *Eu Ideal*, que se atreve a dar um destino por meio da escrita do desejo de ser escritura. Ao não ser escritura, mas antes um “excedente inexpresso da escrita” (BARTHES, 2005b, p. 79), o escritor tende ao *sujeito*, ao eu de um homem, repleto de sentimentos e buscador deles. Isso é sentido no conflito *escritor* e *outro* do nosso livro, por um lado na luta constante de que a escritura deva ser subordinada à manifestação do indivíduo, do

humano, e que, portanto, ela é tida como um apêndice, como diz Barthes. No entanto, vamos mais longe, pois no livro de Liscano há sempre a noção de ver a escritura como extensão do indivíduo quando na voz daquele *outro*, o que pensa ser o criador do *escritor*. Porém, quando a voz parte de um sujeito totalmente dividido e sem comando sobre suas ações, tem-se a noção de que o sujeito é a extensão da escritura. Nenhuma voz que conta no livro parece conceber a noção de apêndice, qual seja a de ter o outro como apêndice, senão como extensão que aos poucos vai dominando o *um*, até fundir-se em uma coisa só. Pretensa unidade que terá a supremacia do *escritor*, entendido agora com as noções bem postadas nele próprio, ou no que representa, do *Eu Ideal*, aquele que se sente maior que a escritura. Também do *Ideal do Eu*, onde se encerra o primeiro, ou seja, na escrita. Por isso, no fim das contas, o que Barthes quer com o seu “valho *mais* do que aquilo que escrevo” é uma postulação extensiva e não gradativa, por isso será diferente de um possível postulado “eu sou *melhor* do que aquilo que escrevo”. E mesmo que seja extensivo um ao outro, não deixa de sempre dar a impressão da divisão, como também da necessidade de falar de si e de seu mundo, relações insistentemente postuladas em *El escritor y el otro*, e que Barthes (2005b, p. 79) expõe desta maneira:

O Eu Ideal, sentindo-se “maior” do que a escrita (“Eu valho mais”), gostaria de poder *testemunhar acerca dele mesmo*: acerca de suas intenções, de suas qualidades, do fato de ele ser um *cara legal*. Ele quer que alguém *dê testemunho*, faça-lhe justiça, seja seu fiador, *auctor*, autor; ele quer ser *autor* dele mesmo, quer que sua escrita dê testemunho de tudo o que, nele, ultrapassa a escrita.

No entanto, o *Eu Ideal* ao tornar-se escrita sente que perde valor, não consegue reproduzir-se, coincidir vida com grafia, por isso o recomeço infinito da e na escrita, com o intuito de escrever(-se) com escrita exata, querendo-se nela inteiramente. E ao escrever de si, tenta testemunhar aproximando o vivido ou sentido daquilo que escreve, como que buscando uma contra-escrita. E forja para si a noção de um outro:

[...] não posso ficar satisfeito com o testemunho que dou de mim mesmo, se não o estender a outros, pois como posso ter valor se não faço justiça aos outros? Ora, criar o Outro, saber fazê-

lo, este é o papel do romance [...] chamo de Romance não um gênero historicamente determinado, mas toda obra em que há transcendência do egotismo, não em direção da arrogância da generalidade, mas na direção da *sim-patia* pelo outro, simpatia de certo modo mimética. (BARTHES, 2005b, p. 80-81).

Todos os livros de Liscano parecem testemunhar o próprio testemunho. Romances, ainda que saturados de hibridismo, que atestam o predomínio do eu, e lugar do ensaio escrito do escritor-ficção e do homem feito na escrita. Romance que na concepção de Barthes (2005b) não é apenas uma forma literária determinada, mas uma forma de escrita capaz de transcender a própria escrita, que busca refletir o Eu Imaginário (*Eu Ideal*). Tal qual, para nós, é a extensão do eu, do *Eu Ideal*, o sujeito que se põe a contar e, sobretudo, a escrever sobre isso em *El escritor y el otro*. Ele que dá testemunho de um outro, extensão de si é claro, mas como outro que dá suporte à sua vida como escritor. Tanto o escritor quanto o outro têm na escritura o seu nascimento e vida, e também sua morte:

Escrever não é sensato porque é se entregar inteiramente, completamente ao olhar (= à leitura) do Outro (Escrever = Ideal do Eu, Simbólico, Linguagem); quando escrevo, no termo de minha escrita, o Outro fixa objetivamente minha subjetividade, nega minha liberdade; ele me põe no lugar do Morto. (BARTHES, 2005b, p. 83-84).

Até a morte carnal o escritor quer sobreviver à própria escrita, a sensação de liberdade na tentativa de escrever um livro após outro, para vencer o monumento da obra escrita, decreto de sua morte, é a sua subjetividade no jogo, a sua tentativa de continuar vivo.

Em *El escritor y el otro*, o *outro* personifica o arquétipo criador da criatura feita para criar como escritor, no entanto, mesmo que o escritor esteja subtraindo-lhe a voz, esta nunca se cala de todo, e sua presença se faz no próprio ato da escritura como primeiro leitor. O aparente paradoxo, ou melhor, o reflexo em abismo disso, é que àquele que escreve lhe acontece o mesmo: representa o autor morto no próprio ato da escrita ao se oferecer, como ato intrínseco, à leitura do *outro* – “es la figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la

palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar.” (DE MAN, 1991, p. 116).

Para nós, a divisão *Ideal do Eu* e *Eu Ideal*, e a divisão *escritor* e *outro*, não é a mesma, claro está. Os dois conceitos de Barthes se aplicam simultaneamente aos personagens de Liscano. O importante é que encontramos a aplicação dos conceitos, que são indissociáveis, aos personagens que igualmente não se dissociam. A relação com os personagens de Liscano se dá na mesma relação destes com a literatura, ou melhor, com a escritura. No momento em que nasce o *escritor* de Liscano se estabelece a mecânica de trocas com o *outro*. Ao mesmo tempo *Escrita* e o *Eu Ideal (Eu Imaginário)* estabelecem a mecânica de *sobrelanço*, termo usado por Barthes (2005b) para designar esta obrigação de continuar escrevendo, ao imprimir nela um valor pessoal (“valho mais do que pareço: vejam o que escrevo, e valho mais do que aquilo que escrevo”).

Quando o *escritor* de Liscano *escreve* (na ficção) não expressa só a afasia do *outro*, mas também a própria, pois não consegue abarcar tudo, mostrar-se inteiramente; ou no movimento contrário, o homem do dia-a-dia, ao não conseguir exprimir tudo o que sente e pensa, tem no *escritor* (para ele o outro) a escrita como via possível.

Barthes (2005b) a partir dessa análise, baseada nas relações do sujeito que escreve com o *imaginário*, esboça uma separação de escritores do passado e sua relação com o *Eu Ideal*: numa primeira divisão dessa tipologia temos Proust, entre outros. Proust é tido como um dos que não rompeu com o *Eu Ideal*, que não apagou o indivíduo de seus escritos, senão que através da escrita romanesca o dialetizou. Em contrapartida, alguns escritores aceitaram a morte do *Eu Ideal* e a obra como morte, como monumento. Desses o protótipo, para Barthes, seria Mallarmé que dizia só existir no papel, que a origem do seu eu individual pouco ou nada parecia importar. Blanchot (apud BARTHES, p. 85) quando comenta: “Cada vez que o artista é preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio significa uma degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria, a busca de sonhos compensatórios”, seria para Barthes outro exemplo, mais atual, dos que têm a obra como morte.

Contudo, aquele que escreveu “*A morte do autor*” (uma década antes) sugere outro olhar, quando diz:

Admiro [o comentário de Blanchot], mas isso me parece uma imobilização excessiva baseada na oposição pessoal / impessoal → Há uma dialética

própria da literatura (e creio que ela tem futuro) que faz com que o sujeito possa ser revelado como uma criação artística; a arte pode ser posta na própria fabricação do indivíduo; o homem se opõe menos à obra se ele faz de si mesmo uma obra. (BARTHES, 2005b, p. 85-86).

É justamente o que o texto de *El escritor y el otro* também sugere na encenação do indivíduo que crê numa nova vida a partir da obra que se constrói com material dessa própria construção e da vida anterior a ela. No entanto, vemos nele, no texto, rastros dos modelos que são atravessados pelo eu (Proust) e dos que intensificam a morte do eu. Por uma parte o livro com seu elevado tom intimista, tendendo à confissão, reflete um eu que se mostra desvelado, ao tempo que não oculta a posta em escrita desse eu que se revela *ficcionalizado*. É como que dizendo: estou simulando que sou ficção, mas na verdade o que quero é revelar-me. Por outra parte, ao tensionar a vida do indivíduo na escritura, parece o texto revelar que é somente escritura, que o sujeito do dia-a-dia só tem vida na escritura, que o escritor criado tampouco tem vida fora dela. Ou seja, há um apagamento da importância do eu e a transferência dele para a existência enquanto escrita. Estas são leituras possíveis, de fora, tomando uma decisão a partir de elementos subjetivados. Porém o texto manifesta explicitamente que o sujeito Liscano, aquele sobrevivente do cárcere (não necessariamente estamos afastando-nos do texto, já que este Liscano está nos livros também), tem na sua criação primeira, o escritor e o primeiro romance (primeiro idealizados e logo vertidos à escrita), o começo de uma vida que se constrói a partir da obra literária, que o revela como sujeito construído a partir dela, agora numa constante indivisibilidade a não ser a que ele mesmo estabelece. Em síntese, não podemos mais conceber um Liscano (este Liscano que está *ficcionalizado* nos livros) que não seja o resultado desse fingimento inicial e que vai apagando-se como tal pela indefinibilidade das fronteiras entre vida (inventada?) e invenção (vivida?). Situação, por exemplo, nada fantástica, mas *real* para o narrador que ainda não usa o nome próprio Liscano em *La ciudad de todos los vientos*:

¿Cuál es la voz que dirige la voz del que cuenta?
No es una sola. Poco a poco el autor deja de tener
noción de sí mismo, son muchas voces la suya.
Vive de la falsedad, de crear lo falso y creer en
ello. El escritor es escritor sólo mientras escribe,
no antes ni después. ¿A quién saluda la persona

que un día me saluda? ¿A mí, al que escribió el libro que esa persona leyó alguna vez? ¿Quién soy yo cuando la saludo? Por eso los textos al margen de las historias. Una voz que no viene de ninguna parte, como un anuncio. (LISCANO, 2000, P. 151).

Dúvidas que se intensificam em *El escritor y el otro*, revelando o drama quase patético de não saber o que ou quem se é:

En algún momento yo comencé a construir un personaje, el que escribe. Poco a poco ese personaje fue adueñándose de todo y aplastó al otro. Tanto lo aplastó, que ahora el otro no tiene sitio. Todo lo que haga, diga, deje de hacer y de decir, tendrá que ver con el personaje, y no con el otro, el que está aplastado, en silencio, sin poder hacer, sin poder decir lo suyo [...] entonces viene el deseo de desarmar las posiciones, de intentar anular al personaje aunque sea por un rato, y permitir al otro decir [...] Ni siguiera sé si es un problema. Acaso no sea más que una elaboración del personaje. Aburrido de sí mismo, quiere jugar a ser otro, a mostrar una angustia diferente a la “oficial”. (LISCANO, 2007a, p. 31-32).

Mas ao mesmo tempo, fruto de todas as dúvidas que vivem no próprio indivíduo, ele sabe que há uma divisão clara entre o escritor criado e o homem sem voz, e que o *real* passou a ser a criação:

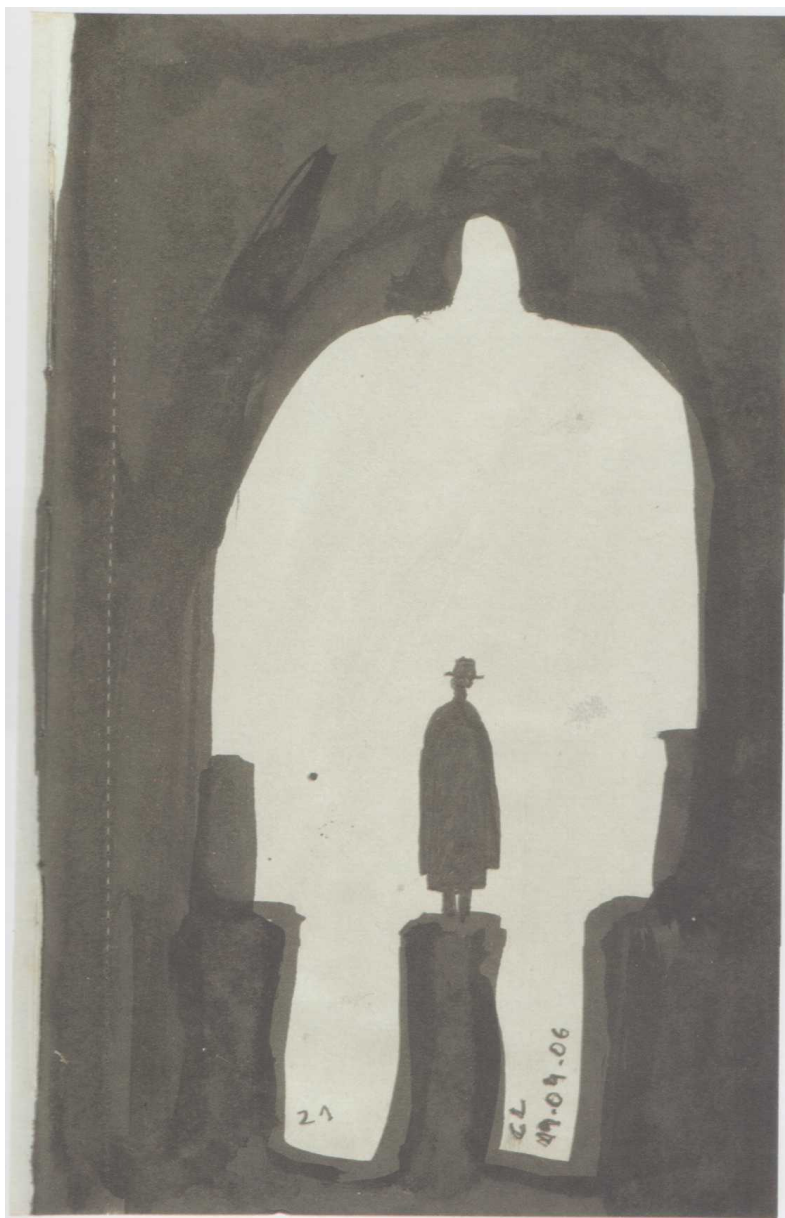
El sirviente [aquele que vive na realidade] sabe que él no existe. Que entre los dos, el único real es el inventado [o que vive num mundo de palavras, de papel]. La gente no se da cuenta. Cuando se encuentra con el sirviente y piensa que es simpático, interesante, o terco y maleducado, cree que está ante el escritor. El sirviente no piensa lo mismo. Sabe que el inventado nunca diría lo que él acaba de decir, ni sería tan alegre o no se mostraría tan amable. No tiene salida: el inventado nunca dará la cara, a menos que deba presentar-se como escritor. Entonces el sirviente se hunde en el silencio y deja que el otro haga su juego, actúe. Pasado el instante, el inventado le

entrega al sirviente la tarea de llevarlo a casa.
(LISCANO, 2007a, p. 52).

Para Barthes (2005b) o eu é o pronome do imaginário, portanto, próximo do *Eu Ideal*. No esboço de outra tipologia, agora das escritas em função do eu na história literária, Barthes lista como imagina esses eus: *odioso* para os clássicos, *adorável* para os românticos e *démodé* para os modernos. No caso de Liscano, este eu, posto em cena na escrita, se encaixa no que Barthes (2005b, p. 86) chama de “clássico moderno”, ou seja, “o *Eu* é incerto, trapaceado”. Tal alusão nos recorda o que, em outro momento, o crítico francês escreve sobre a ambivalência da individuação, noção esta que, *grosso modo*, consiste em reportar características especiais do indivíduo (como sua irredutibilidade, nuance fundadora, etc.) a determinado momento seu. Ou seja, em dado momento o eu-Liscano é fortalecido em sua individualidade, no que tem de imagem que reivindica ou é complacente com este individualismo. Em outro, no extremo contrário, desfaz o sujeito, “[...] o multiplica, o pulveriza e, em certo sentido, o ausenta → oscilação entre o extremo impressionismo e uma espécie de tentação mística da diluição, da anulação da consciência como unitária: muito clássico e ultramoderno.” (BARTHES, 2005a, p. 92).

Sendo assim, não pensamos que o discurso do narrador de Liscano esteja condicionado a uma leitura onde vejamos um binômio homem do cotidiano (feliz em sua condição descompromissada com as questões elevadas) e homem que escreve (cheio de problemas e reflexões múltiplas) como uma oposição violenta entre a bipartição do eu em *El escritor y el otro*. Senão que vemos como cruzamento de forças egoicas no próprio sujeito *ficcionalizado*, como numa convivência, não pacífica, dessas forças, com trânsito mútuo. À semelhante conclusão nos aproximamos ao relacionarmos, desde o início de nosso trabalho, vida e obra de Carlos Liscano. Bem claro está que temos evitado relacionar a vida factual e os textos publicados de Carlos Liscano, assim diretamente, como estudo biográfico, mas nos atemos à *ceno-grafia* da vida e da obra de Liscano, presentes em seus livros. Evitamos justificar sua escritura pela vida, instituir uma hierarquia entre duas forças que, para nós, estão interligadas, porém não uma por sobre a outra. Barthes (2004d) critica a tendência que habitualmente se tem em considerar que a vida de um escritor deve nos informar sobre sua obra, como que numa autenticação da obra pelo biógrafo. Pareceria que ao mostrar que foi *vivida* a arte é fortalecida com um algo de *realidade*. Mas para Barthes, Proust inverte esse

preconceito: “[...] não é a vida de Proust que encontramos em sua obra, *é sua obra que encontramos na vida de Proust*” (BARTHES, 2004d, p. 173), pois a sua obra irradia fragmentos na vida do homem e que parecem preexistir-lhe. Isso diz Barthes porque nota que as “vidas paralelas” de Proust e seus narradores (principalmente Marcel) só se encontram em raríssimos pontos. Mas o que dizer do Liscano-narrador, quando suas vidas paralelas se encontram em muitíssimos pontos? Nisto gostaríamos de parodiar Barthes: não é a vida de Liscano que encontramos em sua obra, nem é a sua obra que encontramos em sua vida, mas uma incerteza do que é o quê, de onde termina uma e começa a outra, certa ilegibilidade na leitura, o que faz legitimar tanto vida como obra, legitimar artisticamente uma vida, como legitimar a arte como vivida, ou se se quer: ilegitar as duas pela própria interferência mútua.



(LISCANO, 2011d, figura 21).

4 ESCRITURA DE VIDA: O FAZER LITERÁRIO EM LISCANO

Por que escrever? Para que escrever? O que escrever? São perguntas constantes que o texto de Liscano se faz, ecoando a tradição moderna. Quando os narradores de Liscano se queixam da dificuldade de escrever, já que se sentem incapacitados para isso, há uma queixa implícita ao próprio ato de viver a literatura, da mesma incapacidade que se tem de se contar como história.

Como já comentamos neste trabalho, a escritura de Liscano tende a querer revelar-se em seu próprio laboratório, no seu espaço literário, onde se juntam as letras que, paradoxalmente, não tendem necessariamente a um tema ou a um significado, mas sim ao próprio fazer(-se) escritura.

Nesse ponto seus narradores dialogam consigo mesmos, fazedores de escritura, ou dialogam com narratários nada ingênuos que possam, no mínimo, perceber as vozes por detrás do dito, as mãos que seguram e afastam o lápis, o espaço literário que se refaz a cada leitura. Blanchot (2002, p. 31) escreve:

Por eso la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír. Y aquel que escribe, también es quien “oyó” lo interminable y lo incesante, quien lo oyó como palabra, penetró en su comprensión, se sostuvo en su exigencia y se perdió en ella, y, sin embargo, por haberla sostenido como era necesario, la interrumpió, y en esa intermitencia la hizo perceptible, la pronunció restituyéndola con firmeza a ese límite; midiéndola, la dominó.

O escritor *ficcionalizado* de *El escritor y el otro*, em seu mundo repleto de citações, autocitações, autorreferente por natureza, ou seja, personagem de sua própria narrativa e consciente de sua posição como criação ficcional na (sua) narrativa. Narrativa incompleta e repetitiva de (seus) livros, e de retorno incessante como aquele que é o sujeito que fala ao outro, que fala da sua condição de escritor e, ao mesmo tempo, de escritura.

Disso trataremos neste capítulo: da própria ação de fazer, e também de não poder fazer, ficção. Os dramas do *querer-escrever* não

tão externos à ação (= *ato*) quanto internos a quem escreve (= *auto*), por isso Barthes (2005a) refere-se à “autonímia” (= “de seu próprio nome”, “que remete a si”) que impera na relação entre o que sai do escritor como pulsão e a própria atividade de escrever. Ainda,

[...] o querer-escrever depende apenas do discurso daquele que escreveu – ou só é recebido como discurso daquele que conseguiu escrever. Dizer que se quer escrever, eis, de fato, a própria matéria da escritura; portanto, somente as obras literárias dão testemunho do Querer-Escriver – e não os discursos científicos. É talvez a própria definição tópica da escritura (da literatura) oposta à Ciência: ordem do saber, na qual o produto não é distinto da produção, a prática da pulsão (nisso, pertencente a uma erótica) [...] (BARTHES, 2005a, p. 16-17).

Os dramas próprios do ofício do escritor são *ficcionalizados* na obra de Liscano e, particularmente, em *El escritor y el otro*. Eles se revelam sem disfarces, ou melhor, seu narrador-escritor se questiona sobre as próprias ações dos vaivens neste espaço literário em que está preso. E o seu *querer-escrever* e o seu *escrever* impregnam sua própria escritura, enquanto o que podemos fazer neste trabalho é apenas uma tentativa de demonstração dessa impregnação.

4.1 ESCREVER SOBRE O ESCREVER

O narrador-escritor de *El escritor y el otro*, seguidamente autorreferente, pondo na mesa “seus” outros livros para análise, mostra que a discussão do fazer literatura é recorrente desde sempre em “seus” textos. Desde *La mansión del tirano* temos a discussão, ora implícita, ora explícita, sobre a própria escrita. Ou seja, a exploração desse verdadeiro objeto de desejos, a escritura, que será visto como o principal “tema” de sua obra, deve-se em grande medida à mesma dificuldade do que contar, coirmã à outra que é a dificuldade de escrever. Numa entrevista, Liscano comenta:

En la cárcel había muy pocos objetos, entonces me costaba recordar con exactitud los objetos más simples. Esa falta de contacto con la realidad le daba al lenguaje características muy especiales. A estos relatos de que hablamos hace un momento

se les criticó su excesiva abstracción [...] Yo, mientras escribía, tenía noción de que estaba como agarrándome de las palabras y no de los hechos que estaba relatando [...] ‘Yo he visto una palabra volar en la celda como una mariposa, durante semanas’ [inclusive, relata neste momento, que escreve isso num conto]. Había una relación de tipo material, como carnal, con las palabras. (LISCANO, 1989).

A incomunicabilidade, a falta de eventos cotidianos, a falta até mesmo de objetos, levam o narrador à impossibilidade de narrar, qual narrador benjaminiano, como que privado da faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1985a), já que é afastado de experiências comunicáveis. A consequência disso é o pensar constante na linguagem e na literatura, e se expressa através da fantasia do escrever. Mas escrever sobre o que, se não há eventos narráveis na extrema solidão? Escrever sobre isso. O próprio Liscano ao ser entrevistado expõe até que ponto as reflexões acerca da literatura seguiriam vivas depois dos tempos de reclusão e lhe manteriam conectado com o silêncio e a solidão dos tempos de cárcere e de calabouço:

Un crítico uruguayo (Alfredo Alzugarat), que también estuvo preso, dice que yo siempre vuelvo a los años 1980-1985. Vuelven mi reflexión y mi escritura. A medida que pasa el tiempo, coincido cada vez más con él. En aquellos años se definió mi vida, mi modo de estar en el mundo y se definió mi consagración a la escritura. Vuelvo allí porque en ese punto está lo que soy, lo que seré. Fueron años de introspección muy honda y muy dura que me marcaron para siempre. Todo lo que iba a hacer después ya estaba en aquellas reflexiones. En un sentido figurado, cuando intento escribir vuelvo a aquella soledad y aquel silencio. No siempre lo consigo, o pocas veces lo consigo, pero a ese sitio debo volver si quiero encontrar mi vínculo con la escritura.

Em meio ao silêncio, na companhia das palavras, praticamente sem referências externas, escreve. E se confronta com o que o narrador de *El escritor y el otro* denomina “estados oscuros”: “Allí no hay palabras, es conocimiento previo, intuición, saber puro. Pero no sabe [o escritor] cómo describir ese estado.” (LISCANO, 2007a, p. 175). Blixen

(2006) aponta que cada escritor cria seu próprio diálogo com essas “zonas obscuras” e que em tempos de controle despótico – como foi o caso de Carlos Liscano – essas zonas costumam ser mais densas ou mais inacessíveis. O escritor preso, segue Blixen, constrói seu próprio espaço em que a liberdade é possível na produção de sentido.

O narrador de *El escritor y el otro* constantemente se queixa de não poder escrever ficção. O trabalho com a palavra é uma porta em direção a uma alienação dirigida. Voltando a “recordar” aquele período, onde começa a sua produção literária, o narrador conta: “Hubo meses, en aquel tiempo, en que viví en el delirio constante de la literatura [...] Me levantaba de noche, a oscuras en la celda, a anotar frases, ideas, palabras que se me ocurrían en el insomnio.” (LISCANO, 2007a, p. 82)

Este narrador é um escritor que narra sucessos de personagens-signos, não trabalha a trama, costuma escrever de “si” (signo), uma ficção de “si” ou, sugere, a *ficcionalização* de “sua” realidade. E ela está feita de palavra. Outro narrador, no livro *El método y otros juguetes carcelarios*, também sugere isso: “Soñé que abría una puerta. La puerta era una palabra y yo la abría. Detrás de la palabra había una escalera. Enseguida concluía que había abierto la palabra *escalera* y comenzaba a bajar [...]” (LISCANO, 1987). E Blixen (2006) igualmente recorda que o personagem Hans de *La mansión del tirano* caminha por uma flecha pintada na parede, ou seja, busca em outra linguagem também criada pelo homem um meio de acesso ou de movimento no espaço criado na ficção. Blixen (2006, p. 25) arrisca uma definição:

La palabra y la flecha son las puertas y caminos por las que se transita hacia lo desconocido. El escritor preso crea su propio espacio de aventura y búsqueda. La palabra es una puerta que el escritor abre. No es que el escritor aislado, encerrado, cree un espacio en que la libertad es posible, lo que hace es generar libertad en la producción de sentido. La palabra está en el umbral de lo desconocido que reside en el sujeto. Crear no es caer en la locura, es producir una alienación dirigida. La operación es más riesgosa que la sustitución: es dejarse ganar por el caos para construir dolorosa y oscuramente una posibilidad de significación.

Portanto, a palavra está viva e ganha uma realidade distinta no mundo possível, impõe ao texto a incerteza de significação, que a sua

leitura poderá aumentar. Em *El escritor y el otro* percebemo-nos no engano de pensar que há a intenção de contar-se uma história no sentido clássico, para que em seguida nos demos conta que nos envolvemos em uma discussão sobre essa mesma intenção que não consegue ser alcançada, ainda que as inserções supostamente autorreferentes e autobiográficas nos remetam novamente à sensação de uma história sendo contada. Essa combinação de elementos põe em evidência que na narrativa de Liscano, como em muitas da contemporaneidade, a fabulação é minguada, por vezes com inflexão, com olhar de soslaio, rumo a uma maior subjetivação, ou talvez, da diluição da história, ou ainda da instância seletiva dela aliada a um discurso digressivo. A passagem do tempo em *El escritor y el otro* faz-se notar por algumas datas que aparecem no texto. Além disso, as eternas noites atuam no enredo, ou nesse pseudo-enredo, como fio-condutor no nível da história, dando vida a uma incipiente unidade de história cronologicamente contada. O restante é o discorrer sobre a tarefa obstinada de escrever e de como escrever o que se quer escrever, e suas variações.

Ao mesmo tempo em que o narrador-escritor se fecha em seu mundo feito de palavras, é de se pensar que de alguma maneira ele também trabalha com a matéria que dá vida no mundo ao pensamento e, portanto, ao que somos e intercambiamos com esse mesmo mundo, que é a linguagem. E mais, ao problematizar o trabalho com a escrita, aquela que não necessita da presença de quem a escreveu, também abre a possibilidade de diversas outras problematizações, já que nos significantes da escrita do escritor-narrador de Liscano não vamos encontrar um significado pleno. Disso se infere que aquele que se dedica a escrever e, ainda mais, a escrever sobre o escrever e a escritura, poderia perder-se do mundo já que parece ocultar-se dele na sua atividade. Mas não é exatamente o que pensa Barthes (1982, p. 33):

[...] o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*. E o milagre, se se pode dizer, é que essa atividade narcisista não cessa de provocar, ao longo de uma literatura secular, uma interrogação ao mundo: fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas? Em suma, é no próprio momento em que o trabalho do escritor se torna seu próprio fim que ele reencontra um caráter mediador: o escritor concebe a literatura como

fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta.

Claro que Barthes não está admitindo um papel demiúrgico ou profético ao escritor, mas sim percebendo nele aquele que abre interrogações sobre o mundo com o que escreve. E nesse caso aqui é a própria escritura perguntando-se o porquê dela mesma, ou melhor, dela mesma na literatura.

Barthes (1982) recorda, naqueles inícios dos anos 1960, que antigamente a literatura não refletia sobre si, não se tinha dividida em “olhante” e “olhada”. No século XX, principalmente, ela se vê, fala e se fala. Como em Proust que, segundo Barthes, faz da declaração do que vai escrever sua própria literatura, Liscano segue um caminho de retorno ao que foi escrito e numa busca do que quer e não consegue escrever. Ao mesmo tempo, também à semelhança de Proust, essa queixa já é o que é escrito e o que vai escrever. Barthes nota que a literatura ao lançar um olhar sobre si divide-se, como é lógico, em literatura-objeto e metaliteratura, e ainda:

Todas essas tentativas permitirão talvez um dia definir nosso século (entendo por isso os últimos cem anos) como o dos: *Que é a Literatura?* [...] E, precisamente, como essa interrogação levada adiante, não do exterior, mas na própria literatura, ou mais exatamente na sua margem extrema, naquela zona assintótica onde a literatura finge destruir-se como linguagem-objeto sem se destruir como metalinguagem, e onde a procura de uma metalinguagem se define em última instância como uma nova linguagem-objeto [...] (BARTHES, 1982, p. 28).

Liscano ao discutir sua literatura escrevendo literatura se torna um crítico também da literatura. E põe-se numa posição paradoxal quanto ao discurso do objeto e o discurso sobre o objeto. Antoine Compagnon escreve:

Tudo o que se pode dizer de um texto *literário* não pertence, pois, ao estudo *literário*. O contexto pertinente para o estudo *literário* de um texto *literário* não é o contexto de origem desse texto, mas a sociedade que faz dele um uso literário,

separando-o de seu contexto de origem. Assim, a crítica biográfica ou sociológica, ou a que explica a obra pela tradição literária, todas elas variantes da crítica histórica, podem ser consideradas exteriores à literatura. (COMPAGNON, 2010, p. 45).

Não pensamos neste trabalho subordinar o objeto literário ao que, segundo Jitrik (2006), constitui os diversos discursos que indicam práticas concretas, em torno das quais a sociedade está organizada, e que “encarnam” o “real”, com discursos valorizados por isso. Justamente, ao lançar um olhar puramente histórico, biográfico ou psicanalítico, talvez estivéssemos trabalhando com o que Jitrik alerta e critica: a sujeição do objeto literário, o do discurso “irreal”, por esses discursos com *status* do “real”. Isso nos limitaria a referir o que tais discursos contêm e que supostamente se organizam em torno a “objetos reais de experiência” (inclusive já comentamos sobre isso no capítulo anterior deste trabalho). O importante agora é admitir que o metadiscorso literário que acompanha o literário se assemelha a este quanto a sua falta de homogeneidade e que, ainda que o primeiro procure distanciar-se deste como que se colocando do “lado do real”, rodeia o objeto e pode “[...] fundirse con él [com o discurso literário] para hacer comprensible el objeto literatura, o sea aquello que está en la punta de la pirámide y se evade, fugaz, para ese lugar abstracto que está siempre más arriba” (JITRIK, 2006, p. 96).

Voltemos ao que comentamos alguns parágrafos atrás: o que Liscano faz em *El escritor y el otro* é construir o objeto literário entrelaçado com o metadiscorso literário. Ou seja, seu texto, uma vez mais, *ficcionaliza* algo que é próprio da literatura no mundo factual: o objeto que se apresenta para o olhar externo e que o resultado desse olhar se transforma em outro objeto. No caso de Liscano, o objeto resultante segue sendo literário. E talvez não seja uma *ficcionalização* pura e simples como temos colocado, mas a própria literatura.

Compagnon (2010, p. 133) nos traz as seguintes citações de Barthes em *Crítica e Verdade*: “O livro é um mundo” e “O crítico diante do livro se encontra nas mesmas condições de palavra que o escritor diante do mundo”. Em princípio, segundo Compagnon, estaria aí Barthes equiparando escritor e crítico, onde o segundo falaria do livro como o primeiro do mundo. Porém, adverte Compagnon, a assertiva é outra, pois o escritor não fala do mundo ou não está diante do mundo, e sim diante do livro, posto que a linguagem se sente impotente diante do

mundo. E mesmo que a crítica literária negue a “realidade” no livro, ironiza Compagnon, segue coexistindo, junto a esta negação, “[...] a crença incoercível de que o livro fala ‘apesar de tudo’ do mundo, ou que ele constitui um mundo, ou um ‘quase-mundo’, como falam os filósofos analíticos a respeito da ficção” (COMPAGNON, 2010, p. 134). Deste modo, ele como que quer ajustar a proposição: “o mundo é um livro” (p. 134), portanto o livro é um mundo porque o mundo é um livro. Sendo assim, o crítico passa a ser um escritor, pois escreve sobre o livro (e o “livro é um mundo”). Mas aqui o que nos interessa mais é a conclusão de que sempre o escritor é um crítico, já que está diante do mundo (e o “mundo é um livro”). Liscano somente tensiona um pouco mais o arco, mostra-se como escritor e sugere-se como crítico na sua escritura, como se fossem coisas separadas, ou com discursos diferentes, quando é, mais que nada, seu fazer literário.

4.2 OBRA *VERSUS* MUNDO

La escritura enseña a hablar con uno mismo. No estoy seguro que enseñe a hablar con los demás [...]

Lo fundamental de aquel trabajo para volverme escritor, creo hoy, abril de 2000, consistió en la tarea negativa de renunciar. Renuncié a ser otras cosas, todas las que no fueran ser escritor [...]

Tengo también una idea muy clara de que he dejado por el camino parte de lo que un hombre normalmente aspira, una familia, hijos [...].

(LISCANO, 2007a, p. 85, 86, 87).

Em *El escritor y el otro* os problemas cotidianos do escrever, do escritor e da escritura, fartos na posta em escrita, ofuscam o quase nada aludido cotidiano mais elementar, aquele do homem do dia-a-dia: contas a pagar, comida, sexo, álcool, trabalho para viver, amizades, inimizades, etc. Contudo, claro está, pela mesma problemática do ato de escrever, insere-se este cotidiano como oposição natural do sujeito que quer *viver* o comum, ou mesmo o mundano, à devoção à escrita. Também como súplica pela volta de uma pretensa tranquilidade, sem a necessidade do escrever, ou ainda, na valorização de outros aspectos do viver que não a dedicação *louca* à escrita. Ao mesmo tempo, sabem as vozes narrativas no texto que não é possível tal desvio em direção à passividade do não desejo de escrever. Há, portanto, um apelo do *mundo* a que o sujeito que escreve lhe dedique tempo, numa luta de todos os dias por vencer a

aparente *soberba* do escritor, que se quer só, que se quer dono das palavras, dono da escrita. Blanchot (2002, p. 44-45) avalia essa relação:

Se dice a menudo que el artista encuentra en su trabajo un medio cómodo de vivir sustrayéndose a la seriedad de la vida. Se protegería así del mundo donde actuar es difícil, para establecerse en un mundo irreal en el que reina soberanamente. En efecto, es uno de los riesgos de la actividad artística: exiliarse de las dificultades del tiempo y del trabajo en el tiempo sin renunciar, sin embargo, al confort del mundo ni a las facilidades aparentes de un trabajo fuera del tiempo. A menudo el artista parece un ser débil que se acurruca perezosamente en la esfera cerrada de su obra, de la que es dueño y puede actuar sin trabas, y desquitarse de sus fracasos en la sociedad [...] Pero esta perspectiva expresa un solo aspecto de la situación. El otro aspecto es que el artista que se ofrece a los riesgos de su experiencia no se siente libre del mundo sino privado del mundo, no dueño de sí, sino ausente de sí, y expuesto a una exigencia que, al arrojarlo fuera de la vida y de toda vida, lo abre a ese momento en el que no puede hacer nada y en el que ya no es él mismo.

Por isso para alguns será um lançar-se ao escrever privando-se do mundo, enquanto que para outros será a renúncia “às responsabilidades da decisão poética”, talvez também por não aguentar a privação do mundo. Talvez aí esteja o exemplo de Rimbaud.

Para Barthes (2005b) está claro que há uma rivalidade entre o mundo e a obra, que o mundo rouba o tempo que é preciso para escrever, que o mundo se mostra hostil à literatura de diferentes maneiras. O mundo pode ser o pai, o escritório, a mulher (para Kafka), pode ser a sociedade, amigos, saraus, visitas (talvez para Proust), ainda, o *ser amado* ciumento e exigente de atenção.

Contudo, parece paradoxal que o narrador-escritor de Liscano, após tantas lutas contra o mundo (prisão, pobreza, exílio), sintasse agora menos capaz de escrever após o *refugiar-se* do mundo e dispondo de tempo, pelo menos tendo o tempo das eternas noites insones – “Dormir con los ojos abiertos es una anomalía que indica simbólicamente lo que la conciencia común desapueba” (BLANCHOT, 2002, p. 234) –,

“noches horizontales” é como as chama o narrador-escritor, onde parece não suceder nada, noites lentas e opressoras:

La novela no avanza. No es que no vaya a ninguna parte, es simplemente que no se mueve. Casi todos los días releo lo que he escrito y no puedo hacer que crezca. Pero, mientras tanto, venir a estos papeles es sobrevivir. Vivo el día solamente para llegar a estos papeles y empujarlos un poco, un poquito. Eso me salva. Salva la noche, otra noche. (LISCANO, 2007a, p. 70).

Nessa quase estagnação o narrador diz tornar-se um escritor do nada, com a capacidade nada comum de fazer nada, ou não interessar-se pelo que o homem cotidiano faz: “*El otro vive, se entusiasma, se enamora, llora de dolor y de alegría. El cultivador lo deja vivir, no le interesa [...]*” (LISCANO, 2007a, p. 140). Aqui a voz narrativa ou a *performance autoral* da mão que escreve provém do texto inserto em *El escritor y el otro*, já citado neste trabalho, intitulado *Vencer el tiempo, ficcionalização* de uma escrita previamente construída. O texto principal acolhe o texto outro que é narrado em terceira pessoa, sugerindo, uma vez mais, um olhar de “fora”, um olhar lançado em direção ao *escritor* (que no texto em abismo é chamado de “o cultivador”) e também ao *outro*. É a voz que trabalha de dentro e de fora e que, portanto, pode refletir sobre estes dois *mundos* que se enfrentam (o da dedicação à escrita e o do cotidiano), que inclui a procura do nada e o pouco que escreve. Ainda sobre o “nada” escreverá:

La nada es laboriosa. Exige trabajo, cuidado, concentración. Es un cultivo negativo: evitar toda siembra, toda relación que signifique algo, para que no haya cosecha. Exige olvido, desinterés constante. No permitir que algo llegue a despertar apego, afecto, curiosidad. (LISCANO, 2007a, p. 130, grifo do autor).

Portanto o tempo perdido no fazer nada, tempo que o escritor rouba ao mundo para fazer nada, e até mesmo, no caso do narrador-escritor de Liscano, refletir sobre sua escritura pensada no “nada”, talvez seja o tempo requerido para a obra, para escrever ou pensar no escrever. Não é bem o que Blanchot conceitua ao tratar do caso de Kafka, pelo menos parece ir mais fundo, já que conceitua que mesmo o tempo

aparente ou pragmaticamente suficiente não resolve os problemas que tem o escritor com o tempo, nem com o mundo:

[...] conflicto con el que Kafka se enfrenta y se destruye. Tiene una familia, una profesión. Pertenece al mundo y debe pertenecerle. El mundo da el tiempo, pero dispone de él. El *Diario* – al menos hasta 1915 – está atravesado por notas desesperadas en las que vuelve el pensamiento del suicidio, porque el tiempo le falta: el tiempo, la fuerza física, la soledad, el silencio. Sin duda, las circunstancias exteriores no le son favorables, debe trabajar de noche, tarde, su sueño se turba, la inquietud lo agota, pero sería vano creer que el conflicto hubiera podido desaparecer por “una mejor organización de las cosas”. Más tarde cuando la enfermedad le permite disponer de tiempo, el conflicto se mantiene, se agrava, cambia de forma, no hay circunstancias favorables. Incluso si uno le da “todo su tiempo” a la exigencia de la obra, “todo” no es todavía bastante, porque no se trata de consagrar el tiempo al trabajo, de pasar su tiempo escribiendo, sino de pasar a otro tiempo donde ya no hay trabajo, de aproximarse a ese punto donde el tiempo se ha perdido, donde se entra en la fascinación y la soledad de la ausencia del tiempo. Cuando se tiene todo el tiempo, ya no se tiene tiempo, y las “amistosas” circunstancias exteriores se han transformado en el hecho – inamistoso – de que ya no hay circunstancias. (BLANCHOT, 2002, p. 50-51).

No fundo da questão do abalo com a vida e o mundo está sempre a decisão imperiosa pela dedicação ao escrever, o que Barthes (2005b) dirá ser a ação de uma louca tentação por um “Tudo ou Nada”. Os narradores de Liscano encenam a todo o momento esta luta de forças volitivas do sujeito que deseja escrever ou que é desejado pela escrita, e que, no livro em que postamos os olhos, é o “tudo” que importa, ou seja, a dedicação total ao escrever. Talvez também pela mesma suplantação da voz do *outro* pela voz do *escritor* no texto. Quer dizer, o *escritor-narrador* de alguma maneira exalta a escolha do sujeito pela vida nas letras, relegando a importância da vida paralela à voz quase inaudível do

homem cotidiano, já que o *escritor* foge à “alienação cotidiana: tudo o que é obrigatório, o *preço* que é preciso pagar à sociedade para viver” (BARTHES, 2005b, p. 153).

Porém o preço da escolha da obra como vida não é somente paga à sociedade, talvez muito mais a si próprio. Repudiar, com rispidez ou não, a vida mundana, as relações com o mundo cotidiano. Até mesmo repudiar o “ser amado”, que para Barthes (2005b) é o mito romântico, o “dedicatário por princípio”. Tudo isso gera o ciúme do mundo à obra, consequência, pensamos, do ciúme da obra ao mundo. Ao preferir a obra aos demais desejos, o sujeito sente-se culpado, a culpabilidade sentida por aquele que é tido como egoísta, e que optou pelo egoísmo.

O escritor é acusado de egoísta, ou se autoacusa como tal, por parecer um estranho que se sacrifica por algo que se julga estar separado da “verdadeira vida”:

A devoção pela obra, o sacrifício que ela supõe, pode ser sentida romanticamente, se não como uma maldição, pelo menos como uma vida exageradamente marginal, fantasiosa, anormal, louca [...] é paradoxalmente [a vida verdadeira] aquilo que certas pessoas julgariam uma vida artificial; “verdadeira vida” = vida de todo mundo, vida normal, com lar, esposa, filhos, profissão, dignidade ordinária; é essa felicidade que deve então ser sacrificada em proveito da obra. (BARTHES, 2005b, p. 159).

Do aparente sacrificar a si e a seu entorno, este que o quer para si, e acusado de devoção absoluta à obra, portanto, entendida como devoção a si mesmo, defende-se o escritor ao aceitar o *seu* egoísmo e ao supervalorizar a *sua* obra, “supervalorização que recebe cada vez menos o consenso social” (BARTHES, 2005b, p. 161).

Em *El escritor y el otro*, ao egoísmo de forjar para si um estar alheio ao mundo, une-se um egotismo manifesto, porém que pode revelar de seu entendimento diferentes formas, em especial especulares, do que a princípio parece. Barthes (2005b) diz que o escritor deve “privilegiar o mundo” para na sua devoção à obra diminuir ou “transformar” a pressão de seu *egotismo* (o mundo é diferente de mim)” (p. 162). Porém esse “privilegiar o mundo” significa “dirigir a obra para a presença do mundo, fazer com que o mundo seja co-presente à Obra: o mundo, isto é, em suma, tudo o que eu disse ao falar dos obstáculos temporais à escrita: a sociedade, o mundano, as concupiscências, o amor, a norma” (p. 163). Ou seja, Barthes propõe fazer passar o mundo

(“amorosamente”, diz) na obra, usando aquilo mesmo que é do mundo e que se opõe a ela. Se, por exemplo, o ciúme à obra parte do ser amado, é ele (o ser amado) que será a força iniciadora e condutora da obra. Precisamente querer com isso “revirar a equação”, ou seja, chegar até a possibilidade de escrever um livro sobre o Amor para ficar mais próximo do ser amado, aquele mesmo que se opõe ao escrever e, posteriormente, ao que foi escrito. Barthes (2005b) cita o exemplo de Dante e Beatriz; especula que talvez ela não se sentisse atraída por aparecer como *imagem* na obra.

Contudo, Barthes (2005b, p. 163) adverte:

[...] quando se faz tudo para acolher o mundo na Obra (afetivamente, intelectualmente), é preciso ser *duro* com o mundo; não se deve permitir que as práticas do mundo (sua “cotidianidade”), como um câncer, sufoquem e matem a prática de escrita, e para tanto é preciso assumir certa dureza, o que significa, entre outras coisas, assumir a imagem de um ser indisponível, distante, privado de generosidade → O paradoxo de “privilegiar o mundo” e “dedicar-se à Obra” pode ser expresso nesta nuance: não ser *egotista*, mas aceitar ser *egoísta*.

No entanto, pensamos que o egotismo de *El escritor y el otro* está afim com o mundo e com o outro no momento em que reflete na obra a própria obra, qual seja a criação do escritor. Pois se a ideia de Barthes é fazer passar na obra aquilo que mais se lhe opõe e ao mesmo tempo aquilo que é amado, no texto de Liscano temos o espelhismo do *outro* se opondo a sua maior obra (o *escritor*), ao mesmo tempo desejando-a, digamos, *amorosamente*. O *outro*, o homem cotidiano, tal qual a Beatriz de Dante na visão de Barthes, não se agrada de ter apenas *sua imagem* no texto, imagem que não é seu *eu real* e que, mais que nada, deixa-o sem fala (pois quem fala é o *escritor-texto*). Assim que não cabe ao texto de Liscano a máxima de Barthes (“não ser *egotista*”), pois nele se plasma um tipo de egotismo diferenciado, já que ao falar insistentemente de *si* não está falando exatamente de *si*, ou pelo menos não somente desse já comentado *eu* fragmentado, mas também do próprio reflexo como obra. Por isso o *escritor* quanto mais fala de *si* mais fala do *outro* e do mundo, já que estes não estão separados de *si*, estão “co-presentes à Obra” como na fala de Barthes.

O egotismo presente no texto é autojustificado por sobrepor a criação do escritor à obra que este escritor irá escrever. Citamos o escritor-narrador:

El escritor es la mayor obra del escritor. El escritor es una ficción. *Porque* un escritor construye y reconstruye su imagen todo el tiempo. *Porque* él es su principal obra. La vida del escritor, la vida privada, íntima, carece de importancia para todo el mundo. Solo importa el personaje construido, que es el que da significado a todas cosas. El fracaso de quien quiere escribir y no lo logra radica en no haber podido o no haber sabido construir al escritor que quiere ser. *Porque* llega un momento en que todo lo que haga colabora con esa construcción, siempre precaria, siempre fracasada. *Porque* escribir es una lucha perdida. Es la lucha contra la muerte, que siempre vence. (LISCANO, 2007a, p. 114, grifo nosso).

Autojustificação do proceder com a visão voltada para si e falando sempre de si (egotismo) e com dedicação exclusiva à obra (egoísmo), percebida na série insistentemente repetida de “porquês” no texto, facilmente verificável na citação anterior e em outros muitos exemplos, inclusive quando trata da discussão que tecemos agora:

Porque de lo que se trata es de crear al escritor y no la obra. Si se logra crear al escritor la obra se hará sola. *Porque* el escritor se crea escribiendo, pero mucho más reflexionando sobre el trabajo de escribir, sobre la vida que se elige. *Porque* ser escritor es elegir una vida, un modo de estar en el mundo, de ver las cosas. *Porque* si el individuo no escribe no será escritor. [...] (LISCANO, 2007a, p. 89, grifo nosso).

4.3 ESCREVER: DESEJO, NECESSIDADE, DIFICULDADE

Conocemos la historia de ese pintor cuyo mecenas debía encerrarlo para impedir que disipara sus dones, y que incluso llegó a escaparse por la ventana. Pero el artista también tiene en sí su “mecenas”, que lo encierra allí donde no quiere

permanecer, y esta vez no hay salida, no lo alimenta sino que lo reduce al hambre, lo esclaviza sin honor, lo destroza sin razón, hace de él un ser débil y miserable sin otro sostén que su propio tormento incomprensible, ¿y para qué?, ¿en vista de una obra grandiosa?, ¿en vista de una obra nula? Él mismo no lo sabe, y nadie lo sabe. (BLANCHOT, 2002, p. 47).

Em *El escritor y el otro*, o “mecenas” é quem escraviza e é o escravizado. Ao dividir-se em dois somente se deixa escravizar, ou deseja deixar-se escravizar, pelo desejo de escrever. O “*Desejo é a origem do Escrever*”, diz Barthes (2005b, p. 11, 14, 25), desejo este que está sempre renascendo, apresentando-se como “uma Esperança, a cor de uma Esperança”, tocando de leve inicialmente o sujeito, que logo se fascina “pela Esperança de Escrever, que assume o Desejo de escrever e se instala nele”. A obsessão por escrever uma e outra vez mantém o narrador, escritor e outro. Escreve Liscano, em um ensaio, o seguinte:

En esos años escribí una historia que una vez en libertad tomó forma definitiva. Se llama “El charlatán”. Siendo niño el charlatán quiere controlar las palabras, las propias, y no lo consigue. Un día cree ver que tiene a alguien dentro que lo obliga a hablar y empieza la lucha por tratar de deshacerse del intruso. Eso me llevó a la imagen del ventrílocuo. Hacerse escritor es un arte de ventriloquia. Es inventar una voz que, en principio, puede llegar a contarle todo. Nunca lo consigue, pero, una vez encontrada, la voz asegura la creación de la obra literaria. La escritura es el trabajo de la voz otra, de la voz ajena. La pregunta entonces se formula sola: ¿quién de los dos se expresa ahora, cuando el escritor que yo soy no puede escribir, el individuo o la voz inventada? (LISCANO, 2007b, p. 240).

Queria o outro deixar de escrever para “viver” a vida ordinária? A dificuldade de escrever, o não ter nada a dizer ou a contar, também a queixa constante do *outro* de querer “viver”, não seriam para o escritor motivo para deixar de escrever? Submerge em aflições quando pensa o que tem para escrever, mas é precisamente esta necessidade que o domina.

Blanchot (2005) diz que quem se faz a pergunta do por que escrever, ou se diz “sou obrigado a escrever”, é desalojado daquele *eu* seguro que crê poder fazer-se tais questionamentos. Se considerarmos que todo sujeito convive com uma série de contradições íntimas, podemos verificar que isso se acentua naquele que vive para escrever ou mesmo, outro lado da mesma situação, aquele que escreve para viver. E, logicamente, e vimos insistindo nisso, as diversas vozes dos textos de Liscano, em sua qualidade de personagens que vivem para escrever, até certo ponto conscientes disso, portanto, também que vivem no escrever, relativizam ainda mais qualquer posicionamento que se pretenda seguro. O próprio fato de que não estão seguros enquanto existência mesma, produto que são das diversas vozes que falam, das diversas mãos que escrevem, da multiplicidade textual como malha em constante construção, atesta-o.

De sorte que a visão romântica do ato de escrever como sendo uma *missão* ou um “mandato”, como dizia Kafka (apud BLANCHOT, 2005), hoje não parece possível como argumento factível. Senão que: “A obra exige muito mais: que não nos preocupemos com ela, que não a busquemos como objetivo, que tenhamos com ela a relação mais profunda da despreocupação e da negligência” (BLANCHOT, 2005, p. 41). Ou seja, a obra exige liberdade, mas o escritor a deseja, a necessita. Em Liscano, como em outros, tem-se o claro exemplo do “escritor que tenta capturar a literatura, por isso não pode parar de escrever, pois a obra não se deixa capturar”¹⁹.

“El punto central de la obra es la obra como origen, el que no se puede alcanzar, el único, sin embargo, que vale la pena alcanzar”, diz Blanchot (2002, p. 46). O desejo de escrever por um lado, a luta contra e a favor disso que se transforma em necessidade, forças necessárias para seguir vivendo, é nisso que se transforma a posta em escrita em *El escritor y el otro*. A dificuldade não só de escrever uma história, mas de escrever sobre esta própria dificuldade que faz parte de “sua” história, dificuldade que vai se transformando com o tempo, já que não parecia ser a dificuldade maior daquele escritor que nasceu na solidão do calabouço, mas no que se transformou ao ir problematizando sua escritura. Quanto a esse momento em que se cruzam as forças volitivas contrárias no próprio sujeito que escreve, Blanchot ainda avalia:

¹⁹ Liliana Reales em uma aula de pós-graduação, em Florianópolis, setembro de 2008.

Algunos no se sabe por qué suerte o desgracia, sufren su presión bajo una forma casi pura: se han aproximado por azar a ese instante y, vayan donde vayan, hagan lo que hagan, los retiene. Exigencia imperiosa y vacía que se ejerce en todo tiempo y que los atrae fuera del tiempo. No desean escribir, la gloria no les atrae, la inmortalidad de las obras les desagrada, las obligaciones del deber les son extrañas. Preferirían vivir en la pasión feliz de los seres, pero sus preferencias no se tienen en cuenta y son apartados, arrojados a la soledad esencial de la que sólo se liberan escribiendo. (BLANCHOT, 2002, p. 46-47).

O escritor *autoficcionalizado* Liscano, mas que pode representar um sem fim de escritores do mundo literário, escreve de si, mas não escreve para si. Ou melhor, não quer expressar-se simplesmente. Se o quisesse, se quisesse expressar, por exemplo, unicamente seus próprios sentimentos, somente lhe bastaria expressá-los com sua própria nomenclatura, já que, como diz Barthes (1982), o sentimento é imediatamente seu próprio nome. Contudo, em se tratando de literatura, o contar exige variação, que seja inventada. O escritor escreve “para os outros”, por isso o esforço, o labor constante com a palavra. A fala da literatura é fala criada, e fala recebida, já que ao falar escuta sua própria fala. O escritor cria sua escrita como fala de um “outro”, o que nos vem a recordar a noção de dom (BARTHES, 1982).

Ainda que estudemos o texto de um escritor “real” escrevendo sobre e de um escritor *ficcionalizado*, que tem o seu próprio nome, sugerindo ser ele mesmo em forma de texto, apesar disso, para nós isso não significa a expressão romântica de um homem usando de sua arte para expressar sua dor e paixões. Blanchot (2005, p. 43) quando se refere a Cézanne assinala:

[...] Podemos contentar-nos em acreditar que a paixão taciturna, obstinada e casmurra, que obriga Cézanne a morrer com o pincel na mão e a não perder um dia para enterrar sua mãe, não tenha outra fonte senão a necessidade de se exprimir? Mais do que a ele mesmo, é ao quadro que ele busca que o segredo diz respeito, e esse quadro, ao que tudo indica, não teria nenhum interesse para Cézanne se ele só lhe falasse de Cézanne, e não da

pintura, da essência da pintura cuja aproximação é para ele inacessível.

A literatura é para o Liscano *ficcionalizado* não uma meta, mas o lugar em que “começam os problemas”, onde um intrincado labirinto se abre, em que uma vez aí “é fácil se perder, é fácil seguir caminhos que não conduzem a nada” (LISCANO, 2007a, p. 23, tradução nossa). Estando inserido no todo literário se posiciona para além da expressão de um sentimento pessoal, contudo esboça conclusões e introduz indagações acerca de relações com o mundo das letras. Solidão, estancamento, imobilidade, dificuldades na busca disso que é a literatura.

Dificultad para escribir. Más que hace veinte años. Sin el impulso, sin las ganas, sin la inocencia con que antes escribía. O la fe y la violencia que entonces me movían. Me repito, vuelvo a las mismas cosas, vuelvo a retorcer la punta del hilo. Encerrado. No sé cómo se hace para salir de lo mismo. Me digo que la única forma de salir no es pensando. Es escribiendo. [...] (LISCANO, 2007a, p. 12).

A dificuldade para escrever é afim a muitos célebres escritores e, por vezes, motivo de seus escritos. Artaud (apud BLANCHOT, 2005, p. 51) comenta acerca da singularidade de sua poesia inicial:

Estreei na literatura escrevendo livros para dizer que não podia escrever nada. Meu pensamento, quando eu tinha algo a escrever, era o que mais me faltava. Nunca escrevi senão para dizer que jamais fiz nada, que nada poderia fazer e que, ao fazer alguma coisa, na realidade eu não fazia nada. Toda minha obra foi construída, e só poderia sê-lo, sobre o nada...

Artaud experimenta o sofrimento de não ter nada a dizer, como o narrador de Liscano, e apesar de tudo segue escrevendo. Tal sofrimento, análogo aos dois, quer ser traduzido por Artaud quando diz: “a ausência de voz para gritar”. Reflete a necessidade de uma voz para seguir existindo, e a dificuldade de construir essa mesma voz. Percebemos aí

“a literatura pensando-se como acontecimento, autodramatizando-se como escritura”²⁰.

Já sobre Rousseau, Blanchot (2005, p. 59) dirá:

[...] Rousseau inaugura o tipo de escritor que quase todos nos tornamos, de uma forma ou de outra: obstinado em escrever contra a escrita, ‘o homem de letras se queixando das letras’, em seguida mergulhando na literatura por esperança de sair dela, e depois não parando mais de escrever porque perdeu toda possibilidade de comunicar alguma coisa.

E quão difícil deve ser querer retirar matéria-prima, para uma escritura que se quer primeira e ímpar, do intensamente nomeado, posto que não há nada que se possa dizer nela que não seja usando o já dito, “[...] aquele que quiser escrever deve saber que começa uma longa concubinação com uma linguagem que é sempre *anterior*” (BARTHES, 1982, p. 22). Tudo o que se escreve tem como base a linguagem já existente, e mais ainda, também é uma constante repetição de textos já escritos, problema referido pelo narrador de *El escritor y el otro* nestes termos:

Porque el esfuerzo de pensarse como escritor es siempre necesario y siempre inútil. Es volver a descubrir América. Porque al cabo de las reflexiones, cuando uno llega al continente de la literatura, se da cuenta de que todo está inventado. Que ya ha sido dicho. Que uno es ingenuo. Que no tiene nada para decir, para agregar al paisaje. Que lo único que queda, como consuelo, es decirse que uno ha hecho el camino que antes hicieron los maestros que admira [...] (LISCANO, 2007a, p. 154).

Assim que, somando-se à dificuldade natural da criação literária, tem-se que construí-la apoiada no já criado. Por isso Barthes (2004c, p. 62) ressalta:

[...] o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em

²⁰ Liliana Reales em uma aula do curso de pós-graduação na Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, setembro de 2008.

mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apóie em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras [...]

O narrador de Liscano se dá conta de tudo isso, sabe que não tem nada novo para contar, sabe que tudo o que escreve possui uma anterioridade, mesmo que mantenha a esperança de certa originalidade nos mestres, com os quais o *inventado* (o *escritor*) quer parecer-se e diferenciar-se.

4.4 METANARRAÇÃO, METARREFLEXÃO, ENSAIO

O texto de Liscano tem sempre premente a preocupação de como escrever e de como contar, seja este repousado numa suposta realidade ligada a acontecimentos reais do autor ou não. Ou ainda, esboçar as reflexões acerca da vida da escritura de seus narradores. Nisso se inscreve como *metanarração*, tematizando principalmente a criação escritural em si mesma. O fato é que sempre acentua essa dificuldade intrínseca do contar. Mesmo nos textos em que possam os elementos referenciais do que é contado ser o cárcere, a tortura, a perda dos pais, ou o exílio, ou ainda uma pequena ação cotidiana, o narrador é quase sempre um escritor e está escrevendo o que conta, “auto-bio-grafando-se”. Por vezes aparenta o narrador ser levado ao ato mesmo de transformar os traumas na escrita, mas fundamentalmente colocando sutilmente a escritura como busca maior e a procura do como dizer sobre o que viveu como drama presente, o que nos recorda algo fundamental em Proust apontado por Barthes (2004c, p. 59-60):

O próprio Proust, a despeito do caráter aparentemente psicológico do que chamamos suas *análises*, deu-se visivelmente ao trabalho de emaranhar inexoravelmente, por uma subtilização extrema, a relação do escritor com suas personagens: ao fazer do narrador não aquele que viu ou que sentiu, nem mesmo aquele que escreve, mas aquele que *vai escrever* [...] Proust deu à escritura moderna a sua epopéia: mediante uma inversão radical, em lugar de colocar a sua vida no seu romance, como tão freqüentemente se

diz, ele fez da sua própria vida uma obra de que o livro foi como o modelo [...]

Igualmente, os textos de Liscano explicitam o trabalho com a *metareflexão*, pois seus narradores e personagens, que normalmente são escritores pensando na forma de contar o que estão contando em forma escrita, também refletem sobre sua situação como sujeito. Isso se dá no mesmo processo de estar criando ficção e, por vezes, refletem sobre sua situação de seres fictícios, criados para contar ou criados para representar. Em meio a essas diversas introspecções já não sabem quem são, no entanto, pensam sobre o processo do pensar, conflitando-se no mesmo processo, expondo ou *escrevendo* seus contínuos diálogos internos de especulação:

Lo cómico no es ser el que se es, sino no querer serlo y fingir ser otro. Mirarse y verlos, al fingidor y al fingido, y no creer en ninguno de los dos. Mirarse y no ver a los dos sino solo al impostor, es no saber ver. Es no saber ser.

La pequeña tragedia de ser convertida en comedia al fingir ser otro. Y la comedia, aceptado el fingimiento, vuelve a ser tragedia.

La salida es afirmar: no hay dos, hay uno. No hay quien finge y el fingido. Es uno solo. Los dos son uno, quieren ser uno, y por eso lo son. La vida es trágica y cómica. Por sobre todo: nunca tomar demasiado en serio a ninguno de los dos. (LISCANO, 2007a, p. 36).

É notória a indecisão do narrador-escritor, se em dado momento afirma ser dois, em outro o desejo de ser um. As contradições no seu discurso só atestam a crise do sujeito dividido. Ainda que o escritor factual Liscano possa ter a ilusão de que possa ser único, seus narradores atestam o contrário, e bem demonstram a rebeldia de seres de papel que se entranham em vias difusas no espaço literário.

Em *El escritor y el otro* o narrador-escritor também faz referências a suas outras obras, é crítico da vida, da sua vida e de sua obra literária. Quer construir-se enquanto sujeito, busca o sujeito que foi, reflete sobre o que se tornou, não tem expectativas sobre o que será.

As reflexões no livro, atravessadas por vozes múltiplas, sobre o trabalho de escritura, aproxima-o do ensaio, gênero normalmente associado a certa liberdade especulativa, e que levam a marca pessoal de quem os escreve. Em um ensaio, segundo Pozuelo Yvancos (2010), não

é tão importante que o que se conta haja sucedido tal qual “foi para o autor”, mas sim a enunciação discursiva personalizada no sentido de que esta demonstre uma atitude perspectivizada. Atitude não fundada em autoridade, mas medida pelo mesmo modo de tratar os assuntos, completamente adaptados a seu próprio eu. No nosso caso, já que presenciamos na narrativa liscaniana a ruptura e indefinição do eu, podemos verificar a presença desse discurso perspectivizado a diferentes vozes saídas de um sujeito que por sua vez se insinua atravessado por muitos outros, sem que com isso o discurso deixe de demonstrar um gesto pessoal. Este eu narrativo-reflexivo remete a vozes personalizadas, mas não necessariamente biográficas. Por sua vez, é discurso especulativo na medida em que não se apresenta comprometido com a vivência vital concreta e estável, senão manifestando-se como linguagem discursiva ficcional que por meio destas mesmas vozes, de seus narradores, põem-se em ação através da construção estética.

Todavia, tratando da figuração do eu que narra e que reflete, Pozuelo Yvancos (2010, p. 30) comenta:

Es una voz que permite construir al yo un lugar discursivo, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz figurada, es un lugar donde fundamentalmente se despliega la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante.

E este discurso, que é de narração, mas também pensante, é valorizado pelo seu valor literário, pela *forma*, forma de contar. Se não, à semelhança do ensaio, não resistiria à passagem do tempo. Essas vozes da reflexão – que (*se*) *refletem* também especularmente –, vozes que discursam e que narram, que não oferecem a facilidade da separação do que se conta e da reflexão sobre o que se conta, dão a impressão de experiência vivida e se projetam vertiginosamente para fora do texto escrito.

Claro está que também nos interessa relacionar à escritura de Liscano aqueles elementos que de alguma maneira, ao rodeá-lo, de fora, projetam-se nele, sugestiva e subjetivamente. Mesmo assim cremos que até aqui ficou bem claro que concedemos atenção especial é ao conjunto de seus escritos e ao envolvimento deles com o mesmo processo autocriador. Procuramos, dentro do possível, não nos afastar do nosso objeto que é o texto literário, sabedores de sua evasividade intrínseca.

4.5 DISCURSO E LITERATURA

Segundo Noé Jitrik (2010) o discurso literário é discurso específico e complexo, objeto de conhecimento que para sua análise muitas vezes é vinculado a outros campos do conhecimento, disciplinas diversas que vinculadas ao discurso literário o adaptam às suas necessidades de produzir conhecimento. Dessa vinculação muitas vezes o literário fica em posição subordinada às outras disciplinas. Pareceria que o objeto literário,

que sigue siendo si no un misterio absoluto al menos una entidad evasiva, reacia a las definiciones, algo que *es* en la materialidad de su aspecto pero *no es* en su situación frente a otros objetos materiales más inmediatos y, por ello, más comprensibles, (JITRIK, 2010, p. 89, grifo do autor),

sofre por parecer ter, frente à sociedade, mera conotação de irrealidade. Daí a “necessidade” de relacioná-lo a outros discursos específicos – psicanalítico, histórico, político, jornalístico, etc. –, estes indicando práticas concretas à vista da sociedade, e que por isso encarnariam o “real”. Assim, desafortunadamente, muitas vezes o literário está aí, nessa associação, como elemento simbólico, com conotação de “irrealidade”. Por isso Jitrik comenta:

Kant describió esta dialéctica de existencia e inexistencia simultaneas, un espacio conceptual entre ser y no ser, que constituye la peculiaridad de los objetos artísticos; el literario también entra, desde luego, en este estado de suspensión entre ambos términos o en el espacio que se tiende entre ambos términos, lo que podríamos llamar, apropiándonos de una conocida expresión de Maurice Blanchot, por lo tanto, el “espacio literario”. (JITRIK, 2006, p. 89).

O “irreal” – o discurso literário – ao estar subordinado ao discurso do “real” se limitará a referir o que estes contêm, condenado então a “representar” o que estes anunciam. Recordemos Saer (1998, p. 11): “Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad.”

Segundo essas conclusões pensamos que o discurso presente em *El escritor y el otro* não deve subordinar-se à biografia do autor nem aos eventos históricos relatados no livro. Logicamente, não negamos que o conflito gerado por estes elementos modificam a visão que se tem do texto que se nos apresenta, pois, como comenta Jitrik (2010, p. 91-92), os demais discursos “[...] han dejado trazas que el discurso literario ha transformado y transforma permanentemente y que quedan como olvidos productivos, ya sea en la representación que ofrece, ya en la irrepresentación que postula, ya en las operaciones que ejecuta”. Porém o texto de Liscano, atravessado pelo performance do discurso de *um* escritor, revela-se, como todo discurso, a realização discursiva de subjetividades múltiplas, não só com respeito ao sujeito moderno dividido em vários, mas também saturado das coletividades que o contornam.

Pensamos em alguns caminhos possíveis para onde se encaminha o discurso no texto de Liscano, diferentes daqueles que o preferem armazenar em alguma prateleira de gênero. Para Jitrik (2010), continuar conservando a noção de gênero, seja na idéia de romance, conto, poema, por exemplo, e, para nosso estudo, em classificações de autobiografia, ficção, autoficção, etc., leva a designações fáceis, e que nem por isso proporcionam um entendimento da literatura, apenas uma opção de direção classificatória e que constantemente é posta em dúvida e, com isso, exigem uma nova definição. Jitrik prefere denominar “subdiscursos” a esses gestos primários que interpretam ou realizam funções da linguagem que provêm como bifurcações do discurso literário. O subdiscurso em Liscano é um gesto narrativo que suscita toda a discussão do momento histórico e crítico em que está inserido, por isso sua indefinição classificatória, mas muito mais pelo dinamismo de interação entre diversos discursos, sejam literários ou não. O metadiscuso ou subdiscurso crítico, no qual se insere este trabalho, supõe, como recorda Jitrik (2010), uma quantidade de opções a partir de sua posição empírica com respeito à aplicação ao objeto de estudo. Por certo, não optamos pela crítica biográfica que valoriza a historicidade do autor como algo separado, mas sim compreendendo que o discurso biográfico e bio-gráfico se funde no discurso literário, ou melhor, é o próprio discurso literário com os traços desses outros discursos ou subdiscursos. O nosso, o que se pretende crítico, rodeia o literário, com ânsias também de entretecer-se com ele, sabendo que, mesmo gozando de certa autonomia, só existe em função daquele.

Não é à toa que Michel Foucault (2004) diz que a literatura ocidental teve, durante muito tempo, que procurar afirmar-se com o

apoio de discursos considerados verdadeiros, por isso o seu apelo ao “natural”, ao “verossímil”, ao “científico”. O filósofo também se refere a um discurso de “vontade de verdade” que no decorrer dos séculos tem tomado muitas formas, mas que o certo é que se institucionaliza, por exemplo, no sistema de livros, edições, bibliotecas, e é claro, exerce pressão e poder de coerção sobre outros discursos, pois é apoiado por um suporte e uma distribuição institucional. Por sua vez, no que nos interessa discutir no momento, o texto literário, ou como diz Foucault num sentido mais amplo, a obra literária, pode ser um espaço onde funcionem diversos discursos simultaneamente. Pelo fato do estatuto de seu discurso gozar de status sempre “reatualizável”, numa abertura para o falar sobre ele (o literário), e almejando alcançar alguns de seus sentidos múltiplos, é que este trabalho o rodeia querendo penetrá-lo. Porém, estamos atentos ao que diz Foucault ser o nosso papel: o do “comentário”, o de articular o que já está articulado. E o fazemos, mesmo que silenciosamente, no texto sobre o qual projetamos nosso olhar. Sobre isso comenta:

A repetição indefinida dos comentários é trabalhada do interior pelo sonho de uma repetição disfarçada: em seu horizonte não há talvez nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação. O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado. A multiplicidade aberta, o acaso são transferidos, pelo princípio do comentário, daquilo que arriscaria de ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição. O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta. (FOUCAULT, 2004, p. 25-26).

Com respeito ao que a crítica literária pode realizar ao debruçar-se sobre um texto como o de Liscano, pensamos que se dá o mesmo com qualquer disciplina, inclusive as que têm valoração que as projetam ao status de discurso do “real”, qual seja o de não poder ser a “soma de tudo o que pode ser dito de verdadeiro” (FOUCAULT, 2004, p. 31) sobre o objeto de estudo. A sistematização do parecer sobre, ou o propósito classificatório de um texto literário, nos parecem limitadores não só das possibilidades do discurso literário, senão do próprio metadiscurso.

O mesmo se daria se limitássemos o discurso do texto literário a um discurso único, o de seu autor. Para Foucault (2004), quando se parte para a análise dos discursos de poder no seio das diversas disciplinas, há que se ter em conta, primeiramente, o autor como um princípio, não como o sujeito que escreve ou dita o texto. No caso da literatura, ainda hoje, apesar de todos os estudos sobre o assunto, a figura do autor é muitas vezes vista como detentora do poder absoluto sobre seu texto, este ainda tido como reflexo de uma profunda inspiração e que sempre reflete um modo de pensar particular.

Ainda acerca do pensamento de Foucault sobre o discurso lemos:

El pensamiento debe apartarse de las tres figuras copartícipes de la anulación del discurso: una filosofía del sujeto fundador, para la que el discurso es juego de escritura; una filosofía de la experiencia originaria, para la que el discurso es sólo juego de lectura; y una filosofía de la mediación universal, para la que el discurso es juego de intercambios. Todas esas formas del pensamiento sólo ponen en juego los signos, reduciendo todo discurso al orden de los significantes. (LINK, 2010, p. 67).

Não cremos que consigamos apartar-nos dessa rede difusa de anulação nas análises de nosso trabalho. No entanto, se se vê o autor como princípio que agrupa o discurso, ou os discursos, e que focaliza a coerência destes, como aponta Foucault, paradoxalmente, de maneira igual, na contemporaneidade se verá a valorização do autor na literatura com sua função dentro da ordenação do discurso cada vez mais reforçada. Por isso desses textos se quer saber sua origem autoral para dar-lhes valor ou desvalorizá-los, certos de que para inseri-los no mundo dos discursos do e no “real” é inadmissível o anonimato, como se perguntássemos aos textos literários:

[...] de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. (FOUCAULT, 2004, p. 27-28).

Pensamos que pode dar-se o mesmo com os textos literários que queremos enclausurar em classificações que nos prometam estar lendo o discurso “real” sobre o “real”. A fascinação que nos arrebatam as narrativas, em filmes ou livros, “baseados em fatos reais” é inegável. A autoridade advinda da sugestão de que seremos partícipes de relatos da vida real e que estes serão expostos tal e qual sucederam na “realidade” faz parte do jogo sedutor da ficção que se disfarça de uma verdade possível de ser apanhada, embalada e transportada; de uma suposta representação sem os cortes e recortes de todo processo criador, sem as escolhas, sem as múltiplas perspetivações. “Quien sólo se preocupa por logros brillantes está sin embargo a la búsqueda de este punto donde nada puede lograrse. Y quien sólo escribe preocupado por la verdad, ya entró en la zona de atracción del punto donde la verdad está excluida.” (BLANCHOT, 2002, p. 46).

No recorte *auto-bio-gráfico* há escolha, interpolações, sugestões, o que e como contar. A pretensa totalidade no abarcar e relatar uma vida não é possível, mesmo na escrita com fins transitivos. Paradoxalmente, houve épocas em que o discurso com rastros da vida pessoal foi desvalorizado, ao contrário de outras em que sim foi ou é valorizado. Em todo caso, o discurso que se assenta na possibilidade do relato “verdadeiro” e de “vida” tende a ser tomado como a inserção do autor como corpo individualizado que escreve, e que quer se desnudar frente ao leitor, fazendo dele a única fonte do discurso; neste caso, desvia-se, intencionalmente ou não, a atenção daquilo que para nós é o importante na concepção do texto literário, em nosso aprendizado com pensadores como Barthes: a confecção de uma tela de fios entrelaçados, discursos que se cruzam, tempos que se cruzam, espaços que se cruzam. Quando Derrida (1988) pensa no texto nietzschiano, pensa numa tênue separação entre o remetente e destinatário unidos pelo mesmo nome (talvez separados somente pela assinatura), e pensa também no retorno da mesma identidade. Por isso Moreiras (1991) vê como consequência disso duas coisas: uma, que a assinatura é um rastro de uma diferença antes que de uma identidade; e a segunda é que só retornará à identidade no momento de sua recepção pelo destinatário. Ou seja, num retorno incessante, com outriedade: “En este sentido, la autobiografía no puede ser otra cosa que heterografía, dado que está escrita por el otro. Pero, a la vez este “otro”, es una anticipación de uno mismo”. (MOREIRAS, 1991, p. 132).

Interessaram-nos os textos de Liscano também por este motivo, a abertura da discussão sobre o indivíduo composto de vários discursos. Pela encenação que faz a escritura dos discursos apropriados e sempre já

pronunciados, inclusive pelo próprio narrador que encena o produtor de textos e que opera por meio da citação consciente ou inconsciente. Também que cita os supostos textos construídos em base a esta apropriação. As referências *auto-bio-gráficas* se manifestam em todos os livros de Liscano, também por meio da intertextualidade, da *cleptomnesis*²¹, ou da apropriação consciente do texto de outro. Talvez isso revele as predileções de leitura do homem de carne e osso, ou seja uma forma de homenagem a seus mestres – pelo menos assim o revela o escritor factual Liscano em dados momentos, o que não cremos cegamente, por poder tratar-se de mais um jogo retórico presente em seu discurso. Em *El escritor y el otro* o narrador, personificação do escritor, confessa que “Hay que elegir las influencias, los maestros, y serles fiel, para imitarlos, para diferenciarse” (LISCANO, 2007a, p. 49), o que vem a ser, ao mesmo tempo, uma forma de autocitação, já que tal declaração havia sido feita em *La ciudad de todos los vientos*. As pretensas influências, e a também pretensa homenagem, estão presentes desde o seu primeiro livro por meio, por exemplo, dos nomes de alguns personagens. Desde Hans, personagem de *La mansión del tirano*, quem nos recorda o homônimo de *A montanha mágica*, leitura chave para o Liscano ainda preso, posto que Tomas Mann lhe revelará mecanismos narrativos ocultados sob a história contada e que, posteriormente, serão “recordadas” pelo narrador de *El escritor y el otro*. Esse Hans também poderia ser a modificação de Franz = Kafka. Outro personagem será “Ulrika”²², nome sueco que já tinha implicações múltiplas, ou passíveis de leituras fartas em Borges²³. Em *El camino a Ítaca* reverencia Onetti, inserindo uma cena tomada de *El pozo*. E a referência mais recente a faz em seu último livro publicado, *Le lecteur inconstant*, em que, reiteradamente, cita o “leitor salteado” de Macedonio Fernández, inclusive reverenciando-o na epígrafe inicial do livro²⁴. E assim várias dessas *apropriações*, que posteriormente serão lembradas, irônica e ficcionalmente, em um ensaio seu denominado *Elogio del plagio* (2008).

A própria divisão em dois dentro da narrativa revela-se desencadeadora de toda uma reflexão sobre o ato de escrever ficção e dessa divisão se pode pensar numa união, numa relação de forças inseparáveis, como parece ser a própria discussão na obra de Liscano

²¹ Noé Jitrik (2010), conceito que trataremos mais adiante.

²² No conto *Agua estancada*, In: *El informante y otros relatos*. Montevideu: Trilce, 1997, p. 56-102.

²³ Conto “Ulrika” de *El libro de arena*, de Jorge Luis Borges.

²⁴ Vide página 58 desta dissertação.

sobre a indivisibilidade entre vida e obra. Como se duas mãos, a que escreve e a que não escreve, como conceitua Blanchot, estivessem ao mesmo tempo em luta e comunhão, pela vida da palavra, pela escritura:

Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio. A esa palabra incesante agrego la decisión, la autoridad de mi propio silencio. Vuelvo *sensible*, por mi mediación silenciosa, la afirmación ininterrumpida, el murmullo gigantesco sobre el cual, abriéndose, el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío. Este silencio tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe. O bien, es el recurso de su dominio, ese derecho de intervenir que conserva la mano que no escribe, la parte de sí mismo que siempre puede decir no y que cuando es necesario recurre al tiempo y restaura el porvenir. (BLANCHOT, 2002, p. 23).

Duas vozes que falam, duas mãos que escrevem, dois rostos que se olham na constante tarefa de contar ou de tentar contar, é o essencial de nosso livro-objeto e que continuaremos discutindo no último capítulo deste trabalho. E pensar que o projeto desta discussão que se constrói na escritura possa ter nascido no silêncio aterrador daquele passado tão ruidoso, encerrado na “Isla”, num projeto quase esquizofrênico de criação de um ser desejado para o processo do escrever. Isso faz da discussão um abismo também fascinante, de uma ambiguidade sem par, vida da criação do escritor, ser fictício, criação ficcional na própria vida, mas tendo como vida a escrita, e quem lhe dá vida é a escrita; só tem vida na escrita, portanto, vida da escrita, escrita da vida.

Escribir sobre literatura es una excusa. Para no escribir sobre la vida. Mi vida. No hay nada que escribir sobre mi vida. Soledad, encierro obligado, encierro voluntario. Esporádicas ansias de infinito. Pequeños recursos de la pequeña cabeza. Incapaz de apresar algo más allá del horizonte inmediato, de lo mínimo cotidiano. Aun menos que lo cotidiano. Vida precaria, en borrador. Inseguridad de los conocimientos. Sentir que no hay diálogo

posible sobre literatura. No es eso. Sentir que el diálogo sobre literatura no conduce a lo que importa: ¿qué hacemos con la vida? Eso es lo que quisiera escribir. Sobre la vida. Si pudiera. Hace meses que lo intento. No lo consigo. Me distraigo. Me engaño. El tiempo pasa, no llego a ninguna parte. Me miento. Mañana, la semana que viene. Mañana no haré nada, la semana que viene no haré nada. (LISCANO, 2007a, p. 18).

Josefina Ludmer (2007, 2010) fala em escrituras do “presente”, aquelas que transpõem constantemente a fronteira entre os parâmetros que definem o que é literatura; trabalham com uma “realidade do cotidiano”: “Cada tiempo tiene su realidad. Para algunos el tiempo cotidiano es ‘la realidad’, no una realidad histórica sino uno de los grados de realidad de hoy: una realidad ficción que hace porosas las fronteras entre vivido e imaginado” (LUDMER, 2010, p. 40). Ludmer denomina essas escrituras como “pós-autônomas” [*posautónomas*], as quais podem ou não exibir marcas de pertença aos tópicos de autorreferencialidade que marcaram a era da “literatura autônoma”, as do *boom* latino-americano, por exemplo. Não traçam, para a autora, limites claros entre a realidade histórica (como “real”) e o literário (como fabulação ou pura subjetividade), já que para ela a ficção da “autonomia” surgia da tensão desses elementos. Com a perda de autonomia da literatura, que antes podia se referir a si mesma, acabam as classificações literárias e, além disso, “a diferenciação literária entre realidade e ficção.

E mais, nas escrituras do presente teriam papel importante as novas tecnologias de interlocução num tempo sempre atual:

Es posible que el desarrollo de las tecnologías de la imagen y de los medios de reproducción haya liberado una forma de imaginario donde la ficción se confunde con la realidad (lo desarrolla Beatriz Jaguaribe en *O choque do real. Estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2007: 119). (LUDMER, 2012, s/p.).

Não é muito distante do que já havia tratado Beatriz Sarlo (2003) em seu *Tempo presente* (aliás, arriscamos sugerir que o livro de Ludmer em algo se assemelha ao de Sarlo em quanto à pretensa forma de diário). No livro de Sarlo lemos, por exemplo:

[...] el tiempo aparece como dato diferencial: por modum, nos comunicamos en ‘tiempo real’ y es posible pasarse recetas de cocina mientras uno mismo está cocinando [...] El presente, amenazado por el desgaste de la aceleración, se convierte, mientras transcurre, en materia de la memoria. (SARLO, 2003, p. 97).

Em todo caso, teríamos que nos perguntar a qual “realidade” Ludmer se refere, já que de por si este é um conceito bastante espinhoso. No entanto ela mesma se encarrega de diferenciar os “tipos” de realidade aos quais alude quando trata das escrituras do presente:

Muchas escrituras actuales trabajan con la realidad cotidiana o con la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, Internet, etc.). Fabrican presente con la realidad cotidiana y es una de sus políticas. La “realidad cotidiana” no es la “realidad histórica” del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático. En la ‘realidad cotidiana’ no se oponen ‘sujeto’ y ‘realidad’ histórica. Y tampoco ‘literatura’ e ‘historia’, ficción y realidad. (LUDMER, 2009, s/p.).

Muitas narrativas trabalhavam com essa indiferenciação entre ficção e realidade, e Ludmer cita um livro de Liscano: “[...] puedo dar algunos ejemplos: uno es un libro del uruguayo Carlos Liscano, *El camino a Ítaca* [...]” (LUDMER, 2009, s/p.). Nisso estamos de acordo com a autora argentina. Porém, vemos que o seu “sujeito cotidiano” dessas narrativas comparte a experiência com uma quantidade de “outros” ao mesmo tempo. É o *intimopúblico* de Ludmer, numa clara alusão à interlocução em “tempo real” da internet e afins. E nisso afirmamos distanciar-se das narrativas de Liscano, já que seus livros estão limitados à produção editorial tradicional, motivo pelo qual não tantos leitores

coparticipam do processo, com a ausência da rapidez de acesso e trocas próprios dos tempos de fluidez virtual da informação e de textos diversos.

4.6 ESCREVER COM OS MESTRES, INTERTEXTUALIDADE, *CLEPTOMNESIS*

Os textos de Liscano, não é difícil notar, e alguns exemplos disso apontamos antes, dialogam com aqueles que seus narradores chamam de “mestres”. Talvez possamos pensar em escritores como Tomas Mann, Céline, Faulkner, Felisberto Hernández, Onetti, como “seus modelos” de escritura, ainda que eles o possam ser para todo escritor contemporâneo. O mesmo dizer de Proust, Joyce, Borges. Ainda que um escritor não aceite algum deles como seu “mestre”, é inegável que é difícil pensar em uma escritura contemporânea sem o contágio, ainda que sejam rastros quase imperceptíveis até mesmo para o próprio escritor, desses autores que construíram discursos que vemos ultrapassarem em muito os limites de suas obras. Mesmo que seja, como diz o narrador de Liscano, para diferenciar-se de algum deles ao escrever, o que já é, de alguma maneira, relacionar-se com aquele autor admirado ou rechaçado. Depois de tudo, pode-se pensar em uma literatura ocidental sem ter em conta Cervantes, Shakespeare? Não se trata, pensamos, de haver lido ou não tal ou qual escritor, mas sim o fato de os “monstros” com seus discursos escritos estarem disseminados na literatura e para além dela, por isso as ligações que todo escritor acaba tendo com essa rede de citações literárias, fonte clara ou obscura de onde bebem. “Con los libros famosos, la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos. La precavida frase común de releer a los clásicos resulta de inocente veracidad”, já dizia Borges (1985, p. 95).

Seguramente o texto de Liscano também abre a possibilidade de discussão sobre os autores que diria Foucault (1998) serem os que se encontram numa posição “transdiscursiva”, autores mais que de um livro, qual seja de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina. O esboço de relações com a lógica, com a matemática – paixão do Liscano factual, estudada e posteriormente abandonada ainda na prisão –, matérias tratadas e discutidas em alguns de seus livros, são exemplos desses discursos em trânsito na sua escritura. Mas é claro, mais notórias são as relações do que escreve com os autores que, se não são ainda os “fundadores de discursividade” de Foucault (1998), estão bem próximos de o serem, aqueles que, grosso modo, abrem a possibilidade e a regra de formação de outros textos. Alguns deles são mencionados, citados,

homenageados, nos livros de Liscano, como já colocamos. E o próprio autor Liscano entra nessa lista de citações.

Porém, não nos cabe aqui enumerar o que de outros textos ou quais estão no de Liscano, já que nosso modelo de estudo não é o comparatismo. Nosso objetivo é perceber o jogo da escritura que opera por vezes com a intertextualidade, com a *cleptomnesis*, com a autorrefêrencia, ou com o plágio (este último no que tem de “astucioso” conforme a origem do vocábulo latino).

Genette (2006) em seu *Palimpsestos* denomina “transtextualidade” tudo o que se põe em relação manifesta ou secreta com outros textos. Chama-nos a atenção essa “transcendência” textual do texto, não só como “transporte” de um para outro, mas a ideia de que o outro texto “assombre” o novo escrito, como que transcendendo a intenção de inserção (que poderia ser tanto do segundo como do primeiro). Vale ainda lembrar o termo palimpsesto, vocábulo de origem grega que se refere a manuscrito cuja primeira inscrição tenha sido apagada para inserir outra em seu lugar sem que com isso se oculte de todo a primeira. Em *El escritor y el otro* percebe-se não só uma certa repetição ou insistência em um assunto no decorrer do próprio livro, mas uma outra sensação de que aquilo já foi contado em outros livros do próprio Liscano. Como que “já escrito” por aquele escritor *ficcionalizado* Liscano, que às vezes copia, às vezes lembra, às vezes plagia, ou simplesmente reescrevendo, ou ainda, “sobreescrevendo”. Blanchot (2002) diz que o escritor não consegue manter-se próximo da sua obra, somente escrevê-la, e quando já escreveu algo (talvez um romance que quer parecer ser o fim de algo) é quando regressa àquele ponto antigo de começo da tarefa de escrever, encontra a “intimidade errante do afora”, naquele espaço que havia entrado para transformar-se no sentido daquilo que queria (ou quer) escrever. Por isso, continua Blanchot, a obra pertence ao que está antes que a obra. O começo será sempre um recomeço, ainda que cheio de indecisões. Por isso

la obsesión que lo liga a un tema privilegiado, que lo obliga a volver a decir lo que ya dijo – a veces con la potencia de un talento enriquecido, pero otras con la prolijidad de una repetición extraordinariamente empobrecedora, cada vez con menos fuerza, cada vez con más monotonía –, ilustra esta aparente necesidad de volver al mismo punto, de pasar por los mismos caminos, de perseverar recommenzando lo que para él no comienza nunca, de pertenecer a la sombra de los

acontecimientos y no a su realidad, a la imagen y no al objeto, a lo que hace que las palabras mismas puedan transformarse en imágenes, apariencias, y no en signos, valores, poder de verdad. (BLANCHOT, 2002, p. 20).

E no afã de contar sobre o como contar, o narrador de *El escritor y el otro* retorna sempre ao mesmo ponto: contar sua vida. Mas, qual? A do escritor? A da escrita? A do outro? A de quem conta? O discurso usado vem carregado de relações com “sua” (de um terceiro?) história, entendida aqui como história costurada com discursos já proferidos. A referência a outros textos, escritos por outros, escritos por “Liscano”; as referências supostamente entendidas como do mundo real do escritor, tudo é costurado no espaço literário de Liscano. No próprio livro a tentativa de diferenciação de “espaços” ou realidades é também *ficcionalizada*:

Escribir sobre los viejos tiempos es, quizá, un intento de liberar al otro. Porque en definitiva es su historia, es la prehistoria del personaje lo que intento contar. Y sin embargo sé que el personaje toma aquella intención y se impone sobre el otro. (LISCANO, 2007, p. 91).

Se pensarmos em um texto como repetição é porque ele, de alguma maneira, já foi escrito. Mas é esse texto, o que precede o repetido, o texto originário? Claro que com isso voltamos ao início deste apartado: um texto é precedido por muitos outros na sua construção, dando a impressão, portanto, de uma repetição constante. Mas na verdade não se trata de repetição, senão de uma operação, operação que pode começar na mesma leitura, e que na escritura transforma o já lido. Daí que chegamos ao conceito de intertextualidade, como rede de textos que formam uma trama. Para Jitrik (2010, p. 19), em certo sentido, a noção de intertextualidade

[...] metaforiza lo propio de la cultura misma, como sistema de red cuyas manifestaciones singulares, por originales y diferentes que sean, no podrían ser entendidas fuera de esa trama, así esas manifestaciones revisen, cuestionen o atenten contra el curso o la existencia de esa misma red.

No entanto, a dúvida gerada pelos textos de Liscano, decorrente do constante diálogo com outros textos literários na construção do seu

corpus, aparece na medida em que não se sabe se a intertextualidade aparece como uma característica natural, quase obrigatória, na elaboração da ficção, ou, muito diferente, se é um dispositivo objetivamente utilizado na operação do mesmo processo de construção da ficção. Problema ampliado, uma vez mais, já que se trata, pelo menos em *El escritor y el otro*, da encenação na grafia da criação ficcional, portanto, também dessas questões. E que se vista a intertextualidade como dispositivo operacional esta passaria a ter atribuições também estéticas e funcionais, e, no caso do livro citado, atuando de forma a despir-se de dissímulos, tal qual acontece com outras problematizações da ação de escrever no livro. Diferente é o processo no uso quase inconsciente dos textos que compõem o sistema de redes, mas que igualmente poderia ser qualificado no texto de *El escritor y el otro* como encenação de algo que realmente sucede na construção do texto de um escritor.

De todo modo, teríamos que verificar não só como, mas também o que aparece como intertextualidade no texto de Liscano. Para Jitrik (2010) a questão da intertextualidade, fundamentalmente, corresponde ao momento da leitura e não da escritura. Já comentamos neste trabalho que para o crítico argentino não há que confundir-se esses dois momentos, escritura e leitura, do contrário se corre o risco de atribuir-se à leitura uma produtividade que excede a sua esfera. A instância da escritura, diz Jitrik, tem atribuição, como é sabido, de “reconverter” as imagens de um campo prévio a um campo posterior, qual seja o de dar estrutura visível a essas imagens na forma de signos gráficos. Imagens que são, para Jitrik (2010, p. 21),

fantasmas de muchas cosas, restos de experiencias de toda índole, inexistencia más o menos organizada que sólo se hace existente y parece plenamente organizada cuando la escritura se hace cargo de ella y la presenta ante la mirada que, a su vez, es la condición de la lectura.

O lugar, por assim dizer, dessas imagens antes de se transformarem em escrita é a memória. Lugar nunca inerte, de seleção e descarte contínuos, de transformação. Um outro tipo de “depósito” é o que Jitrik chama de imaginário, princípio que remodela a memória e projeta os resultados de sua ação a um campo de possibilidades. Ambos princípios, memória e imaginário, interagem para que saia ao visível aquilo que estaria guardado. O primeiro, a memória, dando o material, o segundo, o

imaginário, resolvendo essas “recordações” e dirigindo-as. Tudo isso estará no texto, convocando um certo decifrar, ao passar previamente pelo processo da escrita que é quem regula todo esse conjunto de significações. E, antes disso, uma força volitiva, digamos, ou “intencional”, trabalha no processo, que é aquilo que provém diretamente daquele que escreve:

[...] la escritura, pese a su alcance conceptual, tiene también su agente, el “escritor”, que es su realizador en el instante fugaz de la operación: es quien canaliza la decisión, por voluntad – que supone energía – o por intención – que supone conciencia – y se constituye como escritor en el acto de escribir, escribiendo, no antes, aunque antes haga ostentación de un oficio o de una probada capacidad. Y, en esa instancia, ¿a qué recurre para ejecutar la escritura, además de a su saber de escribir, en el orden de qué escribir? En principio, y como primera respuesta, se diría que recurre a las dos dimensiones señaladas, a la imaginación, que sería un “no saber todavía del qué”, y a la memoria, que sería un “ya sabido del qué”. Pero hay algo más: contradiciendo ese simplificador modo de ver, lo que en realidad ocurre es que la imaginación pacta con la memoria, lo no sabido se arregla con lo sabido para que lo que la escritura produzca resulte algo más que lo no sabido y algo menos que lo sabido. (JITRIK, 2010, p. 22-23).

E nesse campo de fusão da memória e da imaginação há uma transformação daquelas imagens iniciais, imagens também resultantes da leitura (de textos, do mundo, diríamos), ou seja, da própria intertextualidade. Há certo esquecimento do original, por isso o escritor escreve pensando que escreve algo novo (o que de certa maneira está correto), já que as imagens já não são as mesmas, e a escritura é este mesmo processo de trabalhar com o esquecido, com aquilo que já existiu como escritura. Aira (2011, p. 9) diz que a literatura “é feita toda de esquecimento, ou de simulacros de memória.” e que “quando uma literatura se ocupa menos de fatos que de idéias, faz-se necessário aceitar uma certa irresponsabilidade do discurso.”

Com isso Jitrik fala de um “roubo”, porém involuntário e inconsciente, no qual se trabalha com o que já existiu, mas que não se

recorda mais. Um roubo daquilo que já havia sido trabalhado pela memória e pela imaginação, que em aparência não existia, roubo à memória que Jitrik chama de *cleptomnesis*,

[...] por eso, también, la sensación de glorioso triunfo cuando la escritura se realiza en imágenes que parecen nuevas y, al mismo tiempo, una reminiscente angustia, un más acá de lo nuevo, lo que reaparece o bien se le debe a alguien a quien se le adquirió esa imagen – otros textos, otros escritos – que entró en una memoria que la procesó, la alteró, la transformó pero no la destruyó. (JITRIK, 2010, p. 23).

Sendo assim, o escritor não se ampararia na intertextualidade, mas sim no roubo de sua própria memória, sendo que é nela em que está a reminiscência de outros textos. Deste modo voltamos uma vez mais a nosso ponto de partida: o texto de Liscano, texto que pode parecer que finge que finge, num espaço literário de um escritor que se põe a dissimular o sério, o irônico, no mesmo processo do escrever. Texto que alerta para a ambiguidade do onde começa a escritura e do onde começa a escritura da escritura. Portanto, também, na leitura do texto, do onde está a intertextualidade e do onde está a simulação dela. Essa vertigem parece exagerada se valorizamos a *ficcionalização* do processo no texto, mas passa a ser uma possibilidade atrativa se pensamos aplicar essas indagações a qualquer texto literário.

De toda forma, percebe-se o texto de Liscano no que tem também de outros textos, explicitamente ou não, no que tem também dos textos do próprio escritor factual e *ficcionalizado*, no que tem do contar repetitivo de sua vida na escrita. E passa a ter nessa característica da citação algo próprio de sua poética, e não sintomas de um processo que poderíamos pensar como inconsciente. Nisso, além da possibilidade da *cleptomnesis* no próprio processo da escritura, igualmente a possibilidade da simulação da *cleptomnesis* como estratégia, ou ainda como processo *ficcionalizado* no texto. Jitrik diz que o roubo à própria memória, que não deixa de ser o roubo do que já foi lido, e, por que não, também do que já foi escrito, este roubo como estratégia encontra na paródia um aval histórico, prova do fascínio de poder sempre produzir um texto a partir de outro. Porém também alerta: “una cosa es robar a la propia memoria y otra, muy diferente, robar lo que acaso esté refugiado en ella pero cuya ubicación es exterior a ella” (JITRIK, 2010, p. 24). Por

isso precisamente não se encaixariam dentro dos limites do que é a *cleptomnesis* a já citada paródia, igualmente a citação e o plágio. Este último certamente é o que goza da pior fama. Mas pode-se pensar num plágio *literário*, com fins artísticos ou com propósitos narrativos bem definidos. É o que faz Liscano em *El camino a Ítaca*, porém como clara forma de homenagem a Onetti, tanto é que no final do livro, com um enxerto paratextual explica o uso “indevido” (= devido) do texto onettiano: “Nota del autor. Como seguramente el lector ya sabe, la ‘escena de Alaska’ está tomada de la novela *El pozo*, de Juan Carlos Onetti. (LISCANO, 1994, p. 271). Também o percebido por Blixen, que escreve no prefácio de *El escritor y el otro* o que sucede em seu texto: “[...] vuelve una y otra vez la expresión ‘Esta es la noche’. Un nuevo homenaje a *El pozo* (1932) de Juan Carlos Onetti y a Louis-Ferdinand Céline y su *Viaje al fin de la noche* (1932)” (BLIXEN, apud LISCANO, 2007a, p. 10). Plagia-se à consciência os mestres, ou àqueles que se quer diferenciar (num menor grau o mofo, o humor, a crítica mordaz). Plagia-se como roubo involuntário, produto da intertextualidade, efeito da *cleptomnesis*.

Liscano, num escrito recheado de ironia denominado *Elogio del plagio*, usando de uma voz, por certo ficcional, voz talvez de um escritor de crônicas *ficcionalizado*, algo que se assemelha a um eu lírico se fosse um poema, pergunta-se por que não copiar em lugar de inventar. Se, para começar, não é possível contar uma história que nunca foi contada, então, por que os apupos da multidão raivosa contra o plágio? Afinal, reflete com graça o eu-cronista, o perigo não é plagiar, mas sim ser descoberto no ato, por isso ele (o Liscano *ficcionalizado*) o utiliza às escondidas. E no final do texto, decreta

A veces me plagio a mí mismo, cosa que disminuye la gravedad del delito. Un día me levanto y como no sé qué hacer copio lo que escribí la semana anterior. ¿Y qué, acaso no hay derecho? No es grave. Es como robarse uno mismo y después ir a la comisaría y hacer la denuncia (LISCANO, 2008, contracapa).

Ou seja, inventar também é inventar que se inventa algo novo. E o mérito ou demérito do escritor se encontra aí, na reinvenção do já dito ou escrito, no manejo das imagens da memória com sua imaginação. Por isso, escrever com os mestres tem mais de escrever consigo mesmo do que parece a princípio. É um diálogo sim com aqueles textos escritos,

mas que foram transformados na memória, muitas vezes esquecidos, para que saturados retornem à escritura de uma forma diferente.

4.7 MEMÓRIA, ESQUECIMENTO, EXPERIÊNCIA

El furgón de los locos, lançado em 2001, é o primeiro livro de Liscano a tratar diretamente sobre o assunto do cárcere e da tortura. O título se refere à última viagem a bordo de um furgão policial, da prisão à liberdade, de um grupo de presos políticos, após anos de isolamento em *Penal de Libertad*. A narração é de um *eu* que não diz seu nome próprio, mas que está claro que se trata da *performance* autoral do escritor Carlos Liscano. Ou seja, o narrador não se apresentará como Liscano, mas se apresentará como um escritor, o mesmo que está contando e “escrevendo” a história. É fato que este tipo de *performance* dará um passo a mais no momento em que em *El escritor y el otro* o narrador se apresenta como Carlos Liscano.

De qualquer forma, em *El furgón de los locos* o narrador contará uma série de relatos, a “sua” história, fragmentada por tratar-se de “recordações” do passado recente à ação principal que é a soltura da prisão após tantos anos, encenada no furgão daqueles “enlouquecidos” ou tentados a enlouquecer pelo sistema de poder. Atravessando esse passado recente ao furgão, e também dos futuros relatos relacionados à vida fora da prisão, entrarão em cena lembranças às vezes organizadas, às vezes dispersas, de um passado distante, distante a ponto de ser esquecido. Histórias paralelas ou cruzadas, o contar elíptico característico deste livro, aproxima-o bastante do discurso digressivo de *El escritor y el otro*, e chama a atenção para os desvios constantes do assunto principal da tortura. Igualmente, não deixa de nos surpreender o fato de que numa primeira das três partes em que é dividido o livro, denominada *Dos urnas en un auto*, a dramatização não se centre na tortura, mas em um outro tipo de sofrimento do narrador. Sofrimento esse ligado a uma necessidade de resgate de sua identidade, e também a uma obrigação autoimposta do pagamento de uma dívida consigo mesmo e com a representação paterna, com sua memória e com sua dignidade. O narrador evoca uma recordação de infância, de quando tinha sete anos de idade: “Acabo de cumplir siete años. Estoy aprendiendo la hora, pero no tengo reloj” (LISCANO, 2007c, p. 11). Portanto a recordação evocada será a primeira tessitura na construção do que é contado. A voz de uma criança na sua voz já adulta, o quadro pintado de onde brotam as inquietudes geradas por um aprendizado

novo, em que, no entanto, já se opõe a falta, visualizada no relógio inexistente, na máquina necessária e desejada.

Em *El escritor y el otro* essa forma de construção discursiva retorna e satura a narrativa do começo ao fim. No seu capítulo 53, à semelhança do que comentamos antes para o outro livro, o narrador-escritor volta à infância, ou melhor, atrai à escritura lembranças fragmentadas de quando pequeno. Também semelhantemente, evoca figuras paternas essenciais para se entender o sentimento de perda e de falta que impregnam sua escrita. Conta:

Hay una valija. Una mujer con una valija. Hay un arroyo. No es un arroyo, es la lluvia que transforma la calle en un arroyo. Una mujer con una valija y un niño. Una mujer con una valija en una mano y un niño en brazos. Una mujer que va a cruzar una calle que se ha transformado en un arroyo. Lleva un niño y una valija. La mujer mira la noche y piensa cómo hacer para cruzar la calle. (LISCANO, 2007a, p. 90).

A criança é ele aos três anos de idade, a mulher de vinte e um anos é sua mãe. Estão em um povoado do interior. Mais adiante aclara que as imagens são de um sonho, forma que se assemelha a como nos assaltam as imagens que nos chegam da memória. Em outras passagens contará algo de sua tataravó, também dos avós, da infância no bairro “La Teja” em Montevideu, e a sempre recorrente lembrança da morte da mãe e do suicídio do pai. Isso nos alerta para a importância da recordação como recurso narrativo na construção do relato. Benjamin (1985b, p. 37) escreve: “Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu”. O “eu” no ato do contar apela a uma memória, depositária de um material partido para confeccionar os diversos pedaços de tela que comporão a história no todo. Com isso retornamos ao assunto principal de nosso trabalho, qual seja a relação vida e escritura, embutido nela o tema da verdade, sempre motivo de discussões. Ao tratar sobre a “verdade” na escritura, diz Toro (2007, p. 235):

[...] ésta es el resultado de la memoria que se inscribe y concretiza en el acto de la escritura y no en la mimesis de una referencia. La verdad de lo autobiográfico depende de un proceso de transformación al cual está sujeto la memoria

concretizada en la grafía de la escritura. Por ello, una vez más, no una referencia externa garantiza la verdad de lo autobiográfico, sino el proceso semiótico de la escritura.

Retornemos a Benjamin (1985b) quando diz que o autor trabalha também com o esquecimento. Pois – no caso de Proust, mas acreditamos que igualmente no texto de Liscano – o tecido de sua rememoração pode dar-se de forma espontânea. Ou seja, é a recordação que formará aqueles fios da trama que passarão pelo feixe de fios dispostos antecipadamente, de forma inconsciente, para que se possa, a partir de um primeiro trabalho já feito, a urdidura do texto, completar algo já disposto, porém esquecido. É no trabalho intenso com as reminiscências que o esquecido vai brotando, pois sempre esteve aí. O próprio fato de se trabalhar e voltar a trabalhar o texto já construído, na sua reformulação, na sua reconstrução incessante, é um exemplo do trabalho do esquecimento no interior da mesma obra. Por isso a diferença do vivido e do lembrado:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. (BENJAMIN, 1985b, p. 37).

Em *El furgón de los locos* e em *El escritor y el otro* as reminiscências do narrador se intensificam sempre em torno à urdidura do trauma, seja da perda dos pais, dos efeitos do cárcere e da tortura, seja da dificuldade de escrever, em que o abandono e a solidão ganham dimensões difíceis de narrar. Ao dar ênfase à memória da infância, por exemplo, o trauma esforça-se por se transformar em escritura, como única forma de alívio e, talvez, de sobrevivência. O narrador é um escritor, seu trauma se converte também em texto, e vai numa via de análise muito particular, que difere, por exemplo, do tratamento psicanalítico de um outro frente a um analista. Freud adverte sobre o processo daquele que escreve:

Nossa abordagem consiste na observação consciente dos processos psíquicos anormais em outro homem, a fim de poder prever e enunciar suas leis. Já o romancista age de maneira totalmente diferente: concentra-se no inconsciente de sua própria psique, presta atenção em todas as suas virtualidades e atribui-lhes expressão artística, em lugar de recalcar-las pela crítica consciente. Através de seu próprio íntimo, ele apreende aquilo que nós só apreendemos através dos outros: quais são as leis que regem a vida do inconsciente; mas o romancista não tem qualquer necessidade de formulá-las nem tampouco percebê-las claramente: graças à tolerância de sua inteligência, elas são incorporadas às suas próprias criações. (FREUD apud BELLEMIN-NÔEL, 1983, p. 83).

Ao falar de sua experiência, sempre íntima e de difícil comunicação, o narrador-escritor dramatiza por meio da seleção, do corte. Mesmo tendo a opção da escolha do que passa a contar, o narrador-escritor prefere tentar fazer saltar aqueles dramas mais mal resolvidos em sua história. Rememora seu passado e invoca imagens que se projetam para representar aqueles ou aquilo que lhe fazem falta.

Em *El furgón de los locos* temos as imagens borradas daquele menino que vê o pai rijo de frio na volta do trabalho, e que percebe esse pai sem fala, o pai sem palavras, o pai torpe nas ações comuns, o qual na sua ausência se faz cada vez mais presente. O pai sem tempo para ensinar-lhe a aprender ver a hora, o pai que deixa a marca do ódio no narrador por tirar-lhe a possibilidade do último refúgio possível ao suicidar-se. A esse pai sem fala, esforça-se em dar-lhe voz o narrador já adulto, e é o que faz por meio da escritura de suas memórias. Na imagem da mãe, a busca da redenção. A menina que ia descalça, no rigoroso inverno, à escola primária. Aquela que detém a fala, a voz. Não tem mais o narrador a possibilidade de redimir-se ante aquela a quem sempre podia contar tudo e que lhe contava tudo. Tem agora a voz silenciada pela ausência, tem uma dívida com a palavra não dita. Novamente, reconforta-se na escritura, que é a que dá voz ao silenciado, e que, ainda, por meio da mesma escritura exalta seu ofício de escrever: “Decirles que a ellos, que en los 30 años hicieron nada más que hasta el tercer año en una escuela rural, les ha salido un hijo dedicado a los libros.” (LISCANO, 2007c, p. 34).

Já em *El escritor y el otro* o tom muda, é o da encenação na grafia do ato digressivo em meio à escrita, dando a impressão não mais do esforço em contar o passado, mas o da lembrança atravessando-se por entre as frases que vão se inscrevendo, num processo de irmandade com a solidão.

E a escrita é o meio pelo qual a memória revela e se revela, sobre si e sobre a experiência com o outro. Derrida (1967) diz que Freud considera a escrita como técnica a serviço da memória, técnica exterior, auxiliar da memória psíquica e não ela mesma memória. E o que é evocado do passado, ou aquela urdidura do tecido que é projetada desde os recônditos da memória, entra no jogo da escritura do narrador de Liscano, que ostrará para resgatar o testemunho possível, a experiência, que não é a mesma verdade, mas sim o rememorado. “A escrita substitui a percepção antes mesmo desta aparecer a si própria. A ‘memória’ ou a escrita são a abertura desse próprio aparecer. O ‘percebido’ só se dá a ler no passado, abaixo da percepção e depois dela” (DERRIDA, 1967, p. 218-219). Para Derrida a escrita se constitui numa proteção, contra si mesmo, já que ao deixar-se escrever o sujeito se expõe e se deixa ameaçar pelo mesmo ato de escrever. O narrador de Liscano ao constituir-se como escritor cria também um método de autodefesa. Sabe que ao enfrentar a liberdade, ou o fora da prisão, terá muitas escolhas a fazer. Sente-se debilitado diante do novo desafio, não sabe o que fazer em sociedade. Terá sim que deixar essas decisões ao homem do dia-a-dia, pois o escritor poderá refugiar-se no ofício de escrever.

O drama que se impõe ao narrador lhe obriga à dramatização do trauma ao escrever. Ao deixar a prisão e a tortura, ele se converte de fato em um sobrevivente e um testemunho vivo do horror, como já referimos. Agamben observa: “El superviviente tiene la vocación de la memoria, no puede no recordar.” (AGAMBEN, 2000, p. 26). E a memória é a que possibilitará uma possível reconstrução do passado, com vistas à sobrevivência; se se mantém escrevendo, a sobrevivência ocorrerá, já que para o homem feito de letras a não-escritura significa a morte.

O homem da ficção, aquele que rememora, dentro da ficção, e com ela se irmana e se faz escritor, tem na memória o material que dará no resgate da dor. Agamben (2000), lendo os relatos de Primo Levi, fala sobre as situações-limite da dor e da fome nos campos de concentração de Auschwitz. Lá esse limite levou muitos a estados de mortos-vivos, em que a vida psíquica ia já deixando aquele corpo sem energias. Esses

não-homens²⁵ recebiam a curiosa e não bem explicada denominação de “muçulmanos”. Quando ainda conseguiam pensar coerentemente, mesmo que a um passo de chegarem àquele estado expressado pelo olhar vago, esses prisioneiros se davam conta de sua situação e, portanto, que logo seriam selecionados para as câmaras de gás: “Por eso, la preocupación más firme del deportado era la de esconder sus enfermedades y postraciones, ocultar incesantemente al musulmán que sentía aflorar dentro de sí por todas partes.” (AGAMBEN, 2000, p. 53). Na ditadura que assolou o Uruguai a partir dos anos 1970, muitos casos-limite também sucediam. O narrador-escritor, exemplo dramatizado disso, toma atitude semelhante para não sucumbir. Só, imundo, enfermo, torturado, sabe da morte da mãe e mais adiante do suicídio do pai. Porém, já que se decide por viver, não pode deixar-se destruir:

Enseguida, no sé cómo, me hago un plan: aquí no ha pasado nada. Los militares, claro, están al tanto de que mi madre ha muerto. Si yo muestro que eso me duele mucho, si muestro que estoy débil, aprovecharán para intentar destruirme. Por tanto, aquí todo sigue igual [...] mi padre, después de despedirse de su casa, de los vecinos, del barrio, se suicidó. Acaban de decírmelo y decido que aquí no ha ocurrido nada. Me cierro, como una piedra. Quedaré así años. De noche, en la oscuridad, cara a la pared, vienen los recuerdos, toda la noche. (LISCANO, 2007c, p. 24-30).

Os problemas que tem o narrador, tanto em *El furgón de los locos* como em *El escritor y el otro*, as angústias e preocupações, ligam-se à relação com o outro, ou à falta dessa relação. O outro pode ser o pai, a lei, que nem sempre operou como tal, mas é a lei, sobretudo. O outro pode ser a mãe, fonte do primeiro prazer corporal, é a voz. O outro pode ser o homem do dia-a-dia sufocado, sem voz. No escritor a possibilidade da voz, o desejo. Porém na não-voz, a dor, e através da linguagem, ou melhor, da escritura, insere-se a marca do desejo do que continua. Talvez o narrador procure fugir da censura imposta pela imagem desejável dos pais, e, sem o saber, opressora. Derrida diz que “a escritura é impensável sem o recalque” (DERRIDA, 1967, p. 221). A

²⁵ Termo cunhado por Agamben já que esses prisioneiros chegavam ou ultrapassavam o umbral do que consideramos ser um homem.

censura e o fracasso como condição para que se realize. A escritura nas suas rasuras, espaços em branco e disfarces, na metáfora freudiana da censura. “A aparente exterioridade da censura política reenvia a uma censura essencial que liga o escritor à sua própria escritura” (DERRIDA, 1967, p. 221).

Ao apelar à escritura, às marcas textuais do rememorado, o narrador-escritor empreende uma exploração profunda. Pois tem que deter-se a selecionar o que escreve, a lapidar a memória em bruto para formar o tecido, o texto. E não só isso, o escritor escreve para o outro. O eu passa sempre pelo outro, passo necessário, através da orelha do outro (DERRIDA, 1988). Seu labor é solitário, mas tende ao mundo e o mundo está nele. Segundo Derrida já somos escritos, mas não há a verdadeira exploração se não escrevemos. O escritor se escreve. O sujeito da escritura é um sistema de relações do que vive no interior e no exterior desse sujeito, diz Derrida (1988, p. 88, tradução nossa): “Quando ele escreve para si mesmo [aqui se referia a Nietzsche, mas podemos pensar em qualquer escritor], ele se escreve para o outro que está infinitamente longe [...]”, o mesmo que dizer, e Derrida o diz, que quando o remetente se escreve (para si), “ele não tem a presença imediata de si a si próprio” (p. 88, tradução nossa), nessa “borda” que Derrida diz existir entre a vida e a obra, na qual os textos são escritos.

As experiências traumáticas no cárcere uruguaio, a exemplo do que foram as de Auschwitz, Brasil, Argentina e em qualquer lugar onde o horror deixou suas marcas, assemelham-se a uma passagem pela morte e o retorno dela. E claro, o personagem que vai ser representado na escritura de quem rememora tais experiências será sempre o resultado desse renascer da morte aparente. Sim, porque nossa leitura sugere que o escritor é uma elaboração do sujeito de carne e osso que o necessita para fazer-se letra. E aquele que escreve elabora e se põe a trabalhar com imagens, sons, gostos, cheiros, formas, que entrarão em choque com o desejo do esquecimento – como a imagem gerada ou evocada daquela “madalena” em *No caminho de Swann*, desencadeadora de reminiscências e de sentidos outros:

[...] acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremei, atento ao que se passava de

extraordinário em mim [...] Por certo, o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visível que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim. Mas debate-se demasiado longe, demasiado confusamente; mal e mal percebo o reflexo neutro em que se confunde o ininteligível turbilhão das cores agitadas; mas não posso distinguir a forma, pedir-lhe, como ao único intérprete possível, que me traduza o testemunho de seu contemporâneo, de seu inseparável companheiro, o sabor, pedir-lhe que me indique de que circunstância particular, de que época do passado é que se trata. (PROUST, 1979, p. 31-32).

Primo Levi relata uma experiência impactante vivida nos campos de concentração de Auschwitz; nela temos a percepção do não poder dizer, da falta da linguagem:

Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, ninguno sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: ese curioso nombre de Hurbinek se lo habíamos dado nosotros, puede que una de las mujeres, que había interpretado con aquellas sílabas uno de los sonidos inarticulados que el pequeño emitía de vez en cuando. Estaba paralizado de la cintura para abajo, y tenía las piernas atrofiadas, delgadas como palillos; pero sus ojos, perdidos en su cara triangular y demacrada, emitían destellos terriblemente vivos, cargados de súplica, de afirmación, de la voluntad de desencadenarse, de romper la tumba de su mutismo. La *palabra* que le faltaba y que nadie se había preocupado por enseñarle, la necesidad de la palabra, afloraba en su mirada con explosiva exigencia [...] (PRIMO LEVI apud AGAMBEN, 2000, p. 38).

O narrador de Liscano sabe que ao escrever renascerá na voz, poderá dizer o que tem a dizer. Mas ao mesmo tempo dará voz a seus familiares, vítimas também da ditadura, que agora se fazem presentes por meio da escritura, assim como Levi o fez com Hurbinek.

Liscano dramatiza toda a tensão gerada pelo ofício de escrever, mas fundamentalmente, o trabalho de construção por meio da memória. Por isso:

Compreendamos que, para além de todos os lençóis da memória, há esse marulho que os agita, essa morte de dentro que forma um absoluto, e da qual renasce aquele que pôde escapar a ela. E aquele que escapa, que pode renascer, vai inexoravelmente no rumo de uma morte fora, que chega a ele como a outra face do absoluto. (DELEUZE, 1990, p. 248).

A urdidura de sua tela narrativa é a dor gerada na experiência, a reminiscência o material que reconstrói a morte vivida, também o renascimento que vem por meio da escritura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quisemos demonstrar neste trabalho como a literatura de Carlos Liscano tem presente a preocupação de *performar* uma intrincada relação da escrita de vida com a vida do escritor, a ponto de indeterminar as fronteiras entre uma e outra. Indeterminação que gera a sua própria ficção, criação literária que manifesta o desejo de narrar fragmentos de vida, mas que esbarra na limitação da palavra. Por sua vez conquista a abertura de infinitas possibilidades no ato do narrar ao não se limitar a uma pretensa reprodução de verdade unívoca. Assim, direciona seu desejo à *graphé*, e o texto “recria” um *autos* e uma *bios* no jogo da ficção, o que não significa a exclusão radical de rastros do vivido. O real quebrado é recomposto por meio da escrita.

Por isso em nosso texto optamos por denominar *ficcionalização* à posta em escrita do que se insinua como uma vida jogada no mundo de letras construído por Liscano e que se expõe a partir da leitura do outro. Termo entre a imaginação e a realidade, como modo de linguagem que traduz tanto a relação do autor com o mundo, como a sua própria conversão em linguagem (ou em ficção).

Contudo, não desejamos com isso relativizar a história de sofrimentos e privações do escritor factual durante os anos de reclusão nas prisões e masmorras do Uruguai. Nem a dor que se fixa no corpo e na mente daquele que se propôs a escrever, a escrever para viver, a viver para escrever. A tortura, a solidão nos calabouços, anos de incomunicação, exílio, perdas, faltas, o direito a denunciar. Tudo tão real quanto o gesto de dar a quase tudo o estatuto da releitura por meio da escritura, em que vazios são preenchidos, e em que o modo de codificar o vivenciado permite pensar numa escritura que altera aquele que escreve. Escritura de reminiscências, de esquecimentos, feita também do imaginado.

Portanto, optamos por não enclausurar seus textos sob a efígie da autobiografia clássica (o que acreditamos ser impossível), pelo menos àquela tradição que condiciona o texto à valoração quase exclusiva do *autos* e da *bios*. Ainda que admitamos o “autobiográfico” em seu texto, isso não o reduz a uma autobiografia.

Percebemos desde seus começos, no seu *querer-escrever*, um projeto, ou melhor, um processo de escritura em que certos elementos de vida são inventariados para servir de material intrínseco na formação de sua literatura. Pensamos no seu fazer *biografemas*, ou no seu inventariar dados *biografemáticos*, *re-vividos* por um Liscano de papel. Tratamos esses assuntos no primeiro capítulo desta dissertação.

O sujeito *biografemático* da escrita parte de um processo quase hermético e metódico à *performance* aberta do seu pleno reconhecimento. Na leitura dos livros de Liscano a percepção da fala de si e do outro. Nisso se percebe claramente uma metamorfose na produção literária do escritor uruguaio. Num começo o uso do *falso* era até mesmo uma questão de sobrevivência, tanto sua quanto de seus companheiros de prisão. A invenção de nomes, de situações, de lugares não podia ter relação ambivalente com a realidade imediata de seu entorno, pois preso político que era estava sujeito a que insinuasse a revelação – mesmo não existente – de informações ligadas a operações políticas contrárias ao momento ditatorial no qual estava atolado o Uruguai. O ódio e o medo resultante de regimes repressores faz todo e qualquer discurso parecer uma ameaça, por isso é vigiado. E o discurso social é obrigado a empobrecer-se ou esvaziar-se, e “[...] até a imaginação é suspeita” (Z, 1969).

Desse contexto surge *La mansión del tirano*, trama que se projeta em seu próprio espaço, sob o qual os dados *biografemáticos* estão criptografados de tal forma que qualquer assertiva a respeito tensiona até o máximo a participação especulativa. A versão que conhecemos desse livro é o resultado de uma escrita obrigatoriamente fragmentada, fruto da ação de escrever freneticamente por horas em determinados períodos diários na prisão. Escrever com letra miúda em pequenos papezinhos e escondê-los, para num seguinte momento, suficientemente seguro, retomar mentalmente a sequência, voltar a escrever em um novo papelzinho, tentar convergir. Esse verdadeiro quebra-cabeças escritural, no entanto, resulta num texto conciso, suficientemente disposto a ter uma unidade como texto. Porém, sem uma trama aparente, o que ressalta é a metarreflexão.

Inúmeras questões literárias relevantes podem ser discutidas a partir de seu primeiro escrito e da forma como foi concebido. Como sabemos, uma primeira versão foi escrita e usurpada. E antes, a possibilidade de que haja sido “escrita” mentalmente no calabouço. Muitos livros seguem esse primeiro, e em todos há sempre presente a recorrente discussão do fazer literário e da problemática da escrita. Discussão repetida, porém não repetitiva, semelhante a um plano de amadurecimento. Progressão manifesta também nas facetas que vão adquirindo os seus narradores, que adotam cada vez mais a forma retórica da imagem especular e da identidade projetada do seu autor empírico. Ou ainda, projeções de personagens que fazem as vezes de autor, tal qual uma função, como corresponde pensar atualmente no que representa o autor que ocupa o lugar do *morto* na literatura

contemporânea. Além disso, seus narradores comumente sabem que são personagens de um livro e discutem tal situação.

Já quando Liscano escreve *El furgón de los locos*, após muitos livros publicados e anos longe da prisão, percebe-se certa mudança em sua produção narrativa, já que até o momento nunca havia tratado o tema da tortura tão abertamente. Ainda assim, mesmo que impregnados pelo testemunho, os relatos primam pela continuidade progressiva da discussão do fazer literário e do contar sobre si, também já confundidos com a própria experiência do escritor. Até que em *El escritor y el otro*, nosso principal objeto de estudos, o sujeito *auto-biografemático* se revela com o mesmo nome próprio do escritor factual. Esse livro é o paradigma de nossa hipótese de trabalho e suas consequentes ramificações, não por tratar-se de um resumo ou síntese, mas sim um ponto de convergência na produção de Liscano até aquele momento. Percebemos sua indefinição de gênero, que não nos permite tê-lo como uma autobiografia tradicional ou como uma compilação de testemunhos, nem mesmo, ainda que se insinue mais por este caminho, como um grande ensaio. Podemos sim é tê-lo como um livro que ensaia toda uma construção literária que olha para si, e *performa* esse olhar e essa construção. Texto que reinventa uma vida na escrita, vida factual e vida construída a partir do fazer literário. Culminação de um sugestionado projeto de escrita a partir de *biografemas* barthesianos ou, ainda, através de dados *biografemáticos*. Texto que se mostra e se discute como estrutura testamentária derridiana, em função do outro. Que performa um autor e sua imagem especular, como forma de remedar a vida do escritor e do próprio texto que este constrói. Texto estruturalmente especular, em que sua autoimagem forma o recurso retórico necessário à construção do *auto-bio-gráfico*. Forma acessível somente pela linguagem, pois como preconiza De Man (1991) a função retórica de dar voz e rosto ao sujeito autobiográfico não nos “priva de vida”, mas da “forma” e do “sentido de um mundo que só acedemos através da via despojadora do entendimento”. Ou seja, no momento em que essa função retórica – a prosopopéia para De Man – figura, ela igualmente desfigura.

A partir do exposto, portanto, projetamos sobre o texto de Liscano a ideia de *autobiográfico* como ato performativo, e não como uma construção textual que aspire a uma verdade referencial ou mimética. Por isso vemos o texto de Liscano como uma ficção *auto-bio-gráfica*, com tudo o que seus termos unidos e em separado podem representar na abertura de sentidos de um texto, e não o contrário, no seu enclaustramento. O aparente fim do sentido de certos textos,

fortalecido pela ausência do autor nas teorias contemporâneas, é só aparente, pois não é que o sentido esteja ausente, mas sim o sentido unívoco.

Essa discussão não se encerra aqui, não presumimos que o problema da escrita de si se resolva nessas poucas páginas, absolutamente. Ao contrário, o desdobramento do autobiográfico, tanto no que se refere às questões de gênero como epistemológicas, segue muito atual.

Já no segundo capítulo de nosso trabalho abordamos mais detidamente a questão da autoria, assunto também problematizado desde o primeiro escrito de Liscano. Pese a ter sido motivo de intenso debate, principalmente, a partir do final dos anos 1960 até bem entrada a década de 1980, dificilmente Liscano poderia ter participado ativamente, através das escassas leituras da prisão, de tal debate. Especulamos que algo dele transpôs os muros da prisão nos tempos da ditadura uruguaia, tanto mais pela conversa entre os presos. Pelo menos o nome de Foucault aparece alguma vez citado em seus escritos dos tempos de cárcere, dado que nós mesmos o comprovamos ao manusear os originais de seus manuscritos²⁶.

Em definitiva, posteriormente o tema da autoria é discutido intensamente em *El escritor y el otro*. Protagonizado pelo *escritor*, alteridade responsável pela escritura, e pelo *outro*, o homem cotidiano sufocado por sua imagem especular, esse livro ceno-grafa a *performance* de um autor que funde suas diversas vozes e facetas num escrito. Liscano se *ficcionaliza* em sua própria escritura, emprestando seu nome próprio e as imagens fracionadas de sua vida. Ao fazê-lo dessacraliza a própria figura de autor que remeda o Liscano de carne e osso e parodia seu mundo *real*. Ao mesmo tempo discute os problemas da escritura e o discurso que o rodeia.

Visualizamos nesse texto de Liscano um escritor refletindo no momento da escrita, explícita ou implicitamente, sobre o fenecimento do império do autor, e o que envolve o sujeito e a própria escritura. A utilização dos debates entre, principalmente, Barthes e Foucault em apoio às nossas argumentações, bem como das considerações de Agamben e Derrida, não se trata de um saudosismo teórico, mas a clara noção da vitalidade dessas teorias que ainda despertam novas descobertas e possibilitam outros desdobramentos.

²⁶ Em Montevideu, Liscano gentilmente nos mostrou, à minha orientadora Liliana Reales e a mim, seus famosos *papeizinhos*, em dezembro de 2010.

No último capítulo deste trabalho tratamos de refletir sobre o fazer literário. Demonstramos que em *El escritor y el otro* toda a proposta metareflexiva do ofício de escrever vem a constituir-se numa posta em escrita de dúvidas e problemas que assaltam aquele que escreve com fins intransitivos, num texto que perpassa o ensaístico, o diário, o testemunhal, o confessional, o romance. Dialogamos nesse capítulo, sobretudo, com Blanchot e Barthes para adentrar o universo das dificuldades próprias da prática da escrita, tais como: a solidão, o escrever para si e para o outro, o *querer-escrever*, o não ter mais nada a contar. Tratar desses pontos no texto de Liscano nos obriga a voltar a tratar o que atravessa todo ele: a relação ambígua entre vida e escritura, o apagamento das fronteiras entre ficção e relato de vida, ou seja, retomar os temas tratados nos capítulos anteriores deste trabalho. E concluímos que a polifonia do texto tem na performance do fazer e do não poder fazer ficção a sua indagação intrínseca, do que é a própria literatura e o autoengendramento enquanto escritura.

Futuros desencadeamentos deverão surgir desta pesquisa aqui resumida, fruto, em parte, da própria apresentação de um importante escritor contemporâneo proveniente de um país com a tradição de grandes escritores como, por exemplo, Felisberto Hernández e Juan Carlos Onetti, e mais recentemente Mario Levrero. E os diversos livros de Liscano abrem outras possibilidades múltiplas de estudos. Não tivemos a pretensão de sermos originais, no entanto a nossa contribuição maior talvez haja sido a de tratar de um modo outras temáticas amplamente examinadas, num texto que se abre a especulações críticas também outras. Ainda que sob a perspectiva de nosso olhar, ambicionamos um “ler com” os textos de Liscano.

Saer escreveu algumas palavras acerca de uma série de textos seus recopilados para um livro que publicava com o título de *El concepto de ficción*. Queremos apropriar-nos de algumas dessas palavras para, talvez, expressar o que pensamos de nosso próprio trabalho: “[...] hay un puñado de ideas y muchas repeticiones. Y, créase o no, esa insistente pobreza es lo que a mi modo de ver los justifica.”(SAER, 1998, p. 8).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Valência: Pre-Textos, 2000.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. O que é um dispositivo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Tradução ao português por Jorge Wolff. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*: De la novela autobiográfica a la autoficción. Madri: Biblioteca Nueva, 2007.

ALZUGARAT, Alfredo. *Trincheras de papel*: Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay. Montevideu: Ediciones Trilce, 2007.

_____. El constante retorno. In: LISCANO, Carlos. *Manuscritos de la cárcel*. Edição e Coordenação Fatiha Idmhand. Montevideu: Ediciones del Caballo Perdido, 2010. p. 29-41.

AMÍCOLA, José. Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira). *Olivar*. ano 9, v. 12, 2008. p. 182-197. Disponível em: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3713/pr.3713.pdf>. Acesso em: 01 out. 2011.

ARFUCH, Leonor. A vida como narração. In: _____. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 111- 150.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

- _____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. São Paulo: Cultrix, 1987a.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987b.
- _____. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- _____. *S/Z*. 1. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004a.
- _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- _____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004c. p. 57-64.
- _____. *Inéditos, vol. 2*: crítica. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004d.
- _____. Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004e. p. 65-75.
- _____. Efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004f. p. 181-190.
- _____. Durante muito tempo, fui dormir cedo. In: _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004g. p. 348-365.
- _____. *A preparação do romance I*: da vida à obra. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- _____. *A preparação do romance II*: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.
- BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 197-221.

_____. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 36-49.

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Madri: Editora Nacional, 2002.

_____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLIXEN, Carina. *Palabras rigurosamente vigiladas*: Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2006.

_____. Los manuscritos de La mansión del tirano: delirio y poesía. In: LISCANO, Carlos. *Manuscritos de la cárcel*. Edição e Coordenação Fatiha Idmhand. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2010. p. 43-57.

BORGES, Jorge Luis. Las versiones homéricas. In: _____. *Discusión (1932). Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1985. p. 94-99.

CATELLI, Nora. Paul De Man revisitado. In: _____. *En la era de la intimidad*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2007. p. 33-44.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DALMAGRO, Maria Cristina. *Desde los umbrales de la memoria*: ficción autobiográfica en Armonía Somers. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: 34, 2006. p. 11-16.

DE MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. *Anthropos*. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, p. 113-118, dez. 1991.

_____. *La retórica del romanticismo*, Madri: Akal, 2007.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

_____. *The ear of the other: Otobiography, Transference, Translation*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

_____. Mnemosyne. In: _____. *Memorias para Paul de Man*. Tradução Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 1989. p. 15-55. Edição digital em Derrida en Castellano. Disponível em: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/de_man.htm>. Acesso em: 07 jul. 2011. Não paginado.

_____. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

FEIL, Gabriel Sausen. Escritura biografemática em Roland Barthes. *Revista Pesquisa em Foco: Educação e Filosofia*. São Luís, v. 3, n. 3, ano 3, p. 31-39, set. 2010.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna* (Primera novela buena). 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

FERRO, Roberto. *El escritor y el otro* de Carlos Liscano. Un abismo tendido sobre un paisaje de médanos. *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideu, Ano 3, n. 4-5, p. 275-284, 2011.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 89-128.

_____. *¿Qué es un autor?* Córdoba: Litoral, 1998.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 11. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

JITRIK, Noé. *Verde es toda teoría: literatura, semiótica, psicoanálisis, lingüística*. 1. ed. Buenos Aires: Liber Editores, 2010.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINK, Daniel. Apostillas a ¿Qué es un autor? In: FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010. p. 59-84.

LISCANO, Carlos. *El método y otros juguetes carcelarios*. Estocolmo: Författares Bokmaskin, 1987.

_____. Entrevista a Carlos Liscano. *Brecha*. Montevideo, 18 ago. 1989. Entrevista concedida a María Esther Gilio.

_____. *La mansión del tirano*. Montevideo: Arca, 1992.

_____. *El camino a Ítaca*. Montevideo: Cal y Canto, 1994.

_____. *El informante y otros relatos*. Montevideo: Trilce, 1997.

_____. El futuro y la cantera del pasado, entre el lenguaje y la soledad, p. 1-9. In: MILSTEIN, Michelle. *Carlos Liscano: la vida desde un tren*. Carleton College, 1999. Entrevista concedida a Hebert Benítez Pezzolano.

_____. *La ciudad de todos los vientos*. Montevideo: Planeta, 2000.

_____. *El escritor y el otro*. Montevideo: Planeta, 2007a.

_____. Del caos a la literatura. In: *Trazas y ficciones: literatura y psicoanálisis* - Biblioteca Uruguaya de Psicoanálisis, Montevideo, v. 7, p. 234-244, 2007b. Disponível em: <<http://www.apuruguay.org/node/174>>. Acesso em: 26 mai. 2011.

_____. *El furgón de los locos*. 1. ed. Buenos Aires: Planeta, 2007c.

_____. Elogio del plagio. *Brecha*. Montevideu, contracapa, 28 nov. 2008.

_____. A invenção do escritor. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 17 out. 2009. Cultura, p. 2-3. Entrevista concedida a Selomar Claudio Borges.

_____. *Manuscritos de la cárcel*. Edição e Coordenação Fatiha Idmhand. Montevideu: Ediciones del Caballo Perdido, 2010a.

_____. Teoría falsa acerca de cómo alguien se hace escritor. Correspondencia entre Juan Carlos Onetti y Julio E. Payró. In: REALES, Liliana; FERRO, Roberto (Org.). *Os anos de Onetti na Espanha*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010b. p. 123-131.

_____. *Leituras e escritas de Carlos Liscano*. Biblioteca Nacional do Uruguai, Montevideu, 6 dez. 2010(2010c). Entrevista concedida a Liliana Reales e a Selomar Claudio Borges. Trabalho não publicado.

_____. *Le Lecteur Inconstant suivi de Vie Du Cordbeau Blanc*. Paris: Belfond, 2011a.

_____. *Oficio de ventriloquia I*. Relatos 1981-2011. Montevideu: Planeta, 2011b.

_____. *Oficio de ventriloquia II*. Relatos 1981-2011. Montevideu: Planeta, 2011c.

_____. *La Libreta Negra*. Ediciones del Caballo Perdido, 2011d.

LOUREIRO, Ángel G. Problemas teóricos de la autobiografía. *Anthropos*. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, p. 2-8.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. *Ciberletras*: Revista de crítica literaria y de cultura, La Rioja, n. 17, 2007. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2321301>>. Acesso em: 3 jan. 2012.

_____. La isla urbana. *El País*, Montevideu, 9 out. 2009. Entrevista concedida a Hugo Fontana. Disponível em: Blog de Josefina Ludmer, entrevistas:

<http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/entrevistas.html>. Acesso em 3 jan. 2012.

_____. *Aquí América latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

_____. *Notas para Literaturas Posautónomas III*. Blog de Josefina Ludmer. Disponível em: <<http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>>. Acesso em: 3 jan. 2012.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo/Belo Horizonte: EdUSP/Editora UFMG, 1992.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*: a escrita autobiográfica na América hispânica. Tradução de Antônio Carlos Santos. Prefácio de Silviano Santiago. Chapecó: Argos, 2003.

MOREIRAS, Alberto. Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida). *Anthropos*. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, p. 129-136, dez. 1991.

OLNEY, James. Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía. *Anthropos*. Barcelona, n. 125, Suplementos 29, p. 33-47, dez. 1991.

PEYROU, Rosario. La autenticidad del ventrílocuo. *Brecha*. Montevideu, 29 ago. 1997.

POZUELO YVANCOS, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa*: José Marías y E. Vila-Matas. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010.

PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos*: Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Tradução de Mário Quintana.

REALES, Lilitiana Rosa. *A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SAER, Juan José. Explicación - El concepto de ficción. In: _____. *El concepto de ficción*. 2. ed. Buenos Aires: Ariel, 1998. p. 7-17.

SANTIAGO, Silviano. *A vida como literatura: O Amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SARLO, Beatriz. *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

TORO, Alfonso de. Meta-autobiografía / Autobiografía transversal postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona. A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo. *Estudios Públicos*. Santiago do Chile, n. 107, p. 213-308, inverno 2007.

Z. Direção de Constantin Costa-Gravas. Roteiro de Constantin Costa-Gravas e Jorge Semprum. Baseado no livro de Vassili Vassilikos. Manaus: New Line, 1969. 1 DVD (120 min.): son., col. Legendado. Port.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Literatura, do Centro de
Comunicação e Expressão da Universidade
Federal de Santa Catarina, como requisito
para obtenção do Título de Mestre em
Literatura

Orientadora: Prof^a Dr^a Liliana Rosa Reales

Florianópolis, 2012